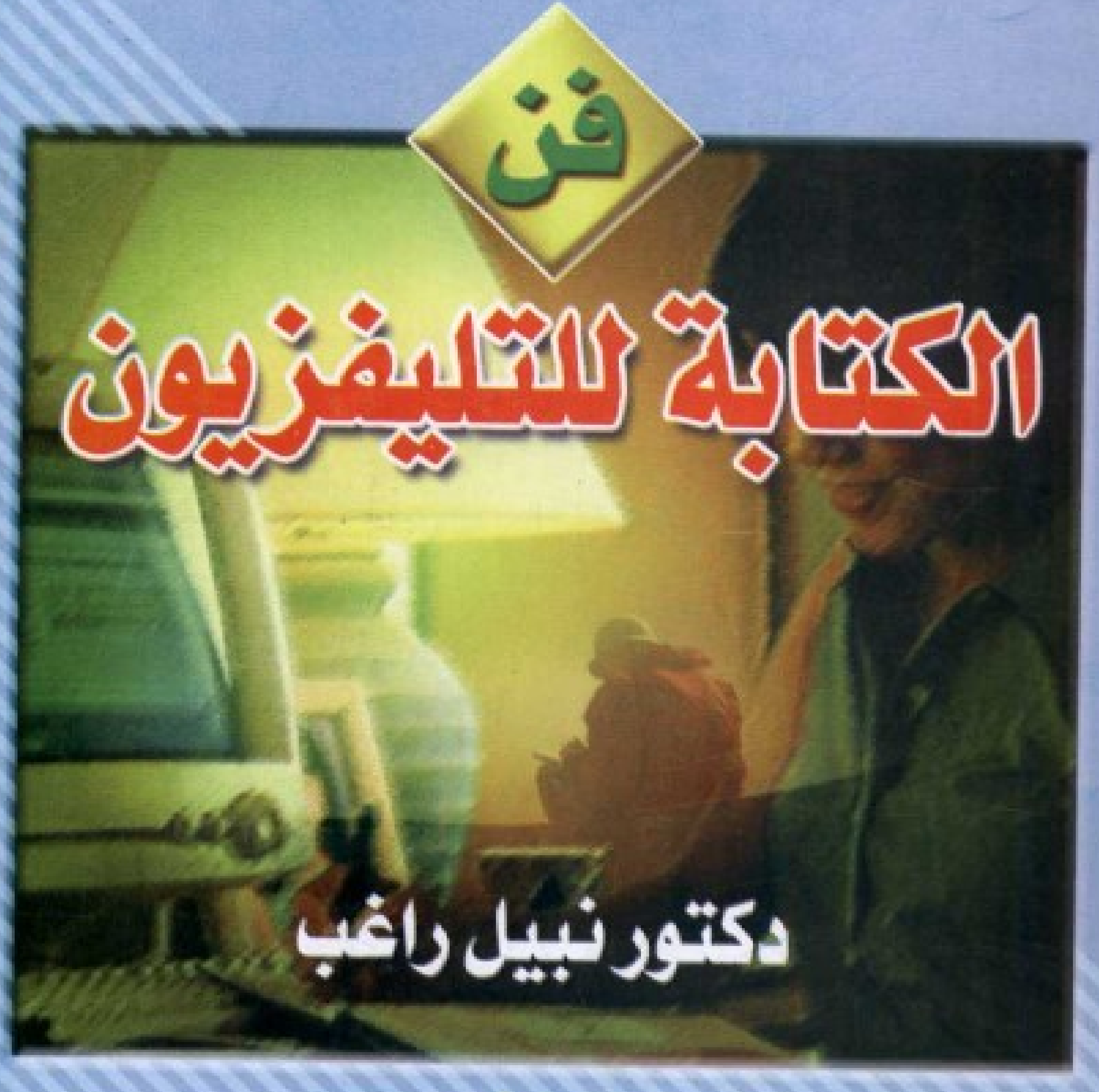
سلسلة آفاق الفنون

فن الكتابة للتليفزيون



دكتور نبيل راغب

دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع

سلسلة
آفـاق الفنـون

فن الكتابة للتليفزيون

تأليف
د/ نبيـل راغـب



الـكـتـاب : فن الكتابة للتليفزيون
المؤلـف : د. نبيل راغب
رقم الإيداع : ١٤٣٦٩ / ٢٠٠٥
تاريخ النشر : ٢٠٠٦
الترقيم الدولى : I. S. B. N. 977 - 215 - 848 - 5

الـنـاشـر : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
شركة ذات مسئولية محدودة
الإدارة والمطابع : ١٢ شارع نوبار لاظوغلى (القاهرة)
ت : ٧٩٤٢٠٧٩ فاكس ٧٩٥٤٣٢٤
الـتـوزيـع : دار غريب ٣،١ شارع كامل صدقى الفجالة – القاهرة
ت ٥٩٠٢١٠٧ – ٥٩١٧٩٥٩
إدارة التسويق والمعرض الدائم : ١٢٨ شارع مصطفى النحاس مدينة نصر – الدور الأول
ت ٢٧٣٨١٤٢ – ٢٧٣٨١٤٣

فصول الدراسة

مقدمة

هذا الكتاب يسعى لتكثيف وبلورة أصول الفن التليفزيونى للقارئ العادى، لتعميق وعيه بما يتابعه على شاشة التليفزيون التى أصبحت تمثل عنصرًا حيويًا وعضويًا فى الحياة اليومية لأبناء هذا العصر فى مختلف أرجاء العالم الذى أصبح بمثابة قرية كونية بفضل هذا الجهاز السحرى الذى يربط شماله بجنوبه، وشرقه بغربه، بحيث تتم متابعة الأحداث فى وقت وقوعها مهما تباعدت المسافات المكانية والزمانية .

ولا تقتصر وظيفة هذا الجهاز على التغطية الخبرية سواء من خلال نشرات الأنباء أو الانتقال إلى مواقع الأحداث أو الحوارات أو اللقاءات مع المسئولين أو المختصين، بل تمتد لتشمل كل أنواع التنوير الثقافى والفكرى، والإبداع المسرحى والسينمائى ، سواء أكان إنتاجًا ذاتيًا له ، أو بثًا لانتاج أجهزة أو شركات أخرى فى مختلف أنحاء العالم الذى أصبح مغطى تمامًا بشبكات تليفزيونية، أرضية وفضائية، لا حصر لها .

من هنا كان حرص هذه الدراسة على تغطية تاريخ هذا الاختراع منذ بدايته، والمسارات التى شقها بعد ذلك ، وتغلغل بها فى حياة البشر ، ليل نهار ، حتى أصبح علمًا على هذا العصر الذى صار فيه التليفزيون من أهم مسمياته : أى عصر التليفزيون ، فهو مرآة العصر بكل إيجابياته وسلبياته. وإذا أرادت الدول النامية والفقيرة أن تلحق بموكب العصر ، فعليها التمسك بإيجابياته بقدر الإمكان ، إذ يتعين عليها أن توظفه كأداة شعبية ، وطاقة حضارية لها دورها التثقيفى والتنويرى

والتنموى ، لابد أن تنهض به لتعويض جماهير الشعب عن عهود التخلف التى رزحت تحت وطأتها .

وتناول الفصل الثانى الوظيفة الصحفية للتليفزيون ، بوصفها من أهم الوظائف التى ينهض بها التليفزيون ، بل وتزداد أهميتها مع الأيام التى تتسارع إيقاعاتها وأحداثها ، وأخبارها كطوفان يومى لا يتوقف عن الانهمار والتدفق طوال الأربع وعشرين ساعة ، مما أدى إلى انتشار شبكات تليفزيونية إخبارية بالكامل ، تخصصت فى تغطية الأحداث والأخبار الواردة من جميع أنحاء العالم لحظة بلحظة فى بث مستمر ومتجدد . فهى تستقبل وتحلل وتفسر وتشرح ثم ترسل وتبث إلى العالم أجمع فى وقت قياسى لا يكاد يذكر بين الاستقبال والإرسال . فقد منحت التكنولوجيا الحديثة للتليفزيون إمكانات إخبارية ، لم يكن أحد يتصور أبعادها وأعماقها المذهلة من قبل .

وألقى الفصل الثالث الأضواء التحليلية على أنواع التغطية التليفزيونية من مقابلات ولقاءات ، ندوات واجتماعات ، مسابقات ومباريايات معلوماتية ، أنشطة رياضية، قضايا العمال والفلاحين والحرفيين ، والمرأة والبيت والأطفال، والموسيقى والغناء ، الرقص والاستعراض والباليه ، الفنون الشعبية ، الأدب والمسرح والسينما ، والبرامج الدينية ، والسياحية ، والتعليمية ... إلخ. وكلها برامج تتطلب من المقدم أو المذيع أن يكون مثقفًا ومتمكنًا من الأداء والمبادرة واللماحية واليقظة... إلخ.

أما الفصل الرابع فيتناول أصول التأليف للتليفزيون ، بصفته إبداعًا ، مثل أى إبداع فكرى وفنى آخر ، له مفرداته الخاصة به ، وحرفيته التى يجب أن يتمكن منها المؤلف حتى يستطيع من خلالها أن يصل برسالته الفكرية أو الفنية أو هما معًا إلى الجمهور . وخاصة أن التليفزيون يتيح مجالاً واسعًا ومثيرًا لإبداع الكاتب ، سواء

فى مجال التغطية الإخبارية التحليلية ، أو كتابة البرامج المختلفة ، أو تأليف الأفلام التسجيلية أو الروائية .

ثم يأتى الفصل الخامس والأخير ليعالج أساسيات الإخراج التليفزيونى بحكم أنه المرحلة التى يتم فيها تنفيذ العمل التليفزيونى فى كل أشكاله الخبرية والصحفية والتسجيلية والدرامية والروائية ، بحيث يتحول من تصور تفصيلى ونظرى على الورق فى مرحلة السيناريو ، إلى مرحلة الصورة المتحركة الناطقة المسجلة على شريط الفيديو . وهناك أدوات تنفيذ فنية كثيرة ومتعددة تحت أمر المخرج ، وهى بمثابة مفرداته التى يوظفها ، طبقًا لمهارته الحرفية وحسه الدرامى الجمالى ، كى يصل إلى أفضل إمكانات التعبير البصرى والحركى التى يتصورها ويتمناها .

ولا يدعى هذا الكتاب أنه استطاع أن يقدم تقنينًا جامعًا مانعًا لأصول الفن التليفزيونى ، فهذا ليس فى إمكان أى كتاب آخر ، نظرًا لإتساع مجال الدراسة والتحليل وامتدادها إلى آفاق يصعب حصرها وتحديدها ، وإنما كان هدف هذا الكتاب هو وضع يد القارئ العزيز على المفاتيح أو المنطلقات أو المداخل الأساسية التى يمكن أن تؤدى به إلى الاستيعاب الواعى لأصول هذا الفن ، حتى يمتلك النظرة أو العقلية النقدية العلمية لكل ما يتابعه على شاشة التليفزيون . ولعل هذا الكتاب يكون عند حسن ظن القارئ عند الانتهاء من قراءته واستيعابه .

د. نبيل راغب

الفصل الأول

التليفزيون : البداية والمسار

فى يوم ٢٧ يناير ١٩٢٦ جلست مجموعة من العلماء والباحثين فى قاعة بالمعهد الملكى بلندن أمام شاشة وهم ينظرون إليها فى شوق وقلق فى انتظار شىء غامض ومثير. وسرعان ما ظهرت على سطحها بعض الومضات التى بدأت تتحدد معالمها وخطوطها لتتحول إلى خيالات متحركة لكنها لم تكن واضحة بالقدر الكافى. هنا قفزّ الجميع مهللين مهنئين بعضهم بعضًا ، فقد كانوا شهودًا على لحظة تاريخية فاصلة فى العمل الإعلامى والصحفى والفنى إذ شاهدوا أول تجربة ناجحة لأخطر اختراعات التاريخ التكنولوجية فى مجال الاتصالات والإعلام حتى وقتنا هذا!. إنه التليفزيون الذى كان ثورة الصورة المتحركة الحية فى مجال الكلمة المقروءة فى الصحيفة والكلمة المسموعة من الراديو .

لم يكن صاحب التجربة جون لويجى بيرد (١٨٨٨ - ١٩٤٦) هو أول من فكر فى بث الصور عبر الهواء ، بل كان العالم الألمانى باول نيبكوف فى مقدمة العلماء الذين بدأوا محاولات لالتقاط الصور وتحويلها إلى نبضات كهربية عام ١٨٨٣، وتبعه فى هذا المجال تشارلز فرانسيس جنكينز الذى بدأ تجاربه على التليفزيون فى واشنطن عام ١٩٢٥ . أما جون بيرد الذى ولد فى مدينة هيلينزبرج باسكتلندا يوم ١٣ أغسطس ١٨٨٨ ، ودرس فى الكلية الفنية الملكية ثم فى جامعة جلاسجو، فقد ركز جهوده وأبحاثه منذ عام ١٩٢٢ على إجراء تجارب معملية فى مجال التليفزيون ، وبعد عامين من العمل المتواصل استطاع أن يستكمل أول جهاز

يعمل بشكل واقعى إلى حد ما ، وكان التمهيد العملى لأول تجربة متكاملة أجريت فى ٢٧ يناير ١٩٢٦ أمام العلماء المختصين والمهتمين بالمجال فى المعهد الملكى بلندن، وكانت أول عرض حقيقى ناجح لجهاز تليفزيون .

ولم تتوقف طموحات بيرد عند حدود فتح الطريق لمن جاء بعده من علماء وخبراء واخصائيين ، بل واصل السير بنفسه ، باجراء تجارب تؤدى إلى خطوات أكثر طموحًا . ففى عام ١٩٣١ قدم بيرد التليفزيون الملون الذى يعمل بنظام الأنبوب المشع «كاثود» الذى يعتبر الأداة المثلى لتقديم صورة تليفزيونية واضحة. واستطاع بيرد بهذه الإنجازات الرائدة أن يرسخ الأصول الأولى لهذا الاختراع الذى أحدث ثورة خطيرة فى مجال الإعلام والاتصال والصحافة ، فتم اختصار الوقت وتوفيره بطريقة لم تحدث من قبل، وتحولت المسافات من فواصل بين الدول والشعوب إلى قنوات اتصال جعلت العالم كله قرية صغيرة.

بعد وفاة بيرد عام ١٩٤٦ ، وانتشار التليفزيون فى دول عديدة ، وبداية عصر غزو الفضاء ، وإطلاق الأقمار الصناعية فى مدارات حول الأرض ، تم استخدام نظام «انتلسات» المكون من ثلاثة أقمار صناعية فى البث التليفزيونى عام ١٩٦٩. وفى العام التالى دخلت أربعة أقمار صناعية أخرى مجال الخدمة التليفزيونية، وكانت من الجيل الثالث الذى أضاف تطورات تكنولوجية جديدة من خلال قمرين فوق الأطلنطى ، وقمر فوق المحيط الهادى، ورابع فوق المحيط الهندى ، وهى كلها على اتصال بشبكات أرضية فى دول مختلفة بلغ عددها عام ١٩٧٣ إلى خمسين دولة. وأصبح فى الإمكان بث برنامج تليفزيونى أمريكى بثًا مباشرًا لتستقبله دولة تقع فى قلب أفريقيا أو آسيا ، فلم تعد المحيطات والصحارى والجبال تشكل عقبات أو عوائق فى سبيل البث التليفزيونى الواضح وضوح الشمس .

وسرعان ما أصبح البث المباشر من أهم ظواهر الحياة المعاصرة عندما تكاثرت

الأقمار الصناعية من جنسيات مختلفة حول الأرض، وبدأ الناس فى كل أرجاء المعمورة يشاهدون الأحداث السياسية ، والمعارك الحربية ، والمهرجانات الرياضية ، والمناسبات الثقافية فى نفس وقت حدوثها. ولم تعد هذه المشاهدة قاصرة على الأحداث الكبيرة، بل تحولت إلى بث يومى عادى بعد انتشار الأطباق اللاقطة التى أوشكت أن تترك مكانها لأجهزة التليفزيون الحديثة التى تعمل بدونها . ولم تعد أساليب التشويش العتيقة تجدى تحت هذه السماء المفتوحة لأى بث من أى اتجاه ليستقبله من يشاء فى أى وقت وأى مكان . وفى الأحداث الدولية التى تتمتع بجاذبية جارفة مثل الدورات الأوليمبية وبطولات كأس العالم ، خاصة فى رياضة كرة القدم ، يتحول العالم أجمع إلى ما يشبه الأسرة الواحدة حول أجهزة التليفزيون .

وقد شعر العالم أجمع ببداية هذا العصر الجديد على وجه الخصوص فى شهر يوليو عام ١٩٦٩ عندما تابعت كل الدول لأول مرة بثًا مباشرًا من الفضاء الخارجى عند هبوط أول إنسان على سطح القمر. فعندما لامست مركبة الفضاء التى كان يستقلها إدوين آلدرين ونيل آرمسترونج سطح القمر ، وهبط منها ارمسترونج على سطحه ، كان هناك ما قدر بستمائة مليون مشاهد فى خمسين دولة، يشاهدون الخطوة التى وصفها آرمسترونج بأنها خطوة صغيرة لإنسان لكنها كبيرة وعملاقة للإنسانية كلها. وكان الناس لأول مرة يشاهدون هذه اللحظات التاريخية لحظة حدوثها بعيونهم، ويسمعون بآذانهم ما يقوله غزاة القمر كما لو كانت تدور فى ساحة مجاورة لهم وليست على سطح كوكب آخر . كانت الحقيقة العلمية الواقعة أغرب من أى خيال أدبى وفنى ابتدعه عقل الإنسان من قبل ، وكان التليفزيون شاهدًا عليها ، وناقلاً لها لحظة بلحظة ، وبذلك دخل بالعالم أجمع عصرًا جديدًا يكاد يختلف فى كل مظاهره وظواهره عن العصور التى سبقته .

كان لاختراع التليفزيون آثار جذرية وعميقة لا يمكن تجاهلها منذ البداية. ومع الأيام ازدادت وضوحًا وعمقًا ورسوخًا فى شتى المجالات، وأصبح العمل الإعلامى والصحفى أكثر فاعلية وقدرة على التغلغل فى كل مناحى الحياة وإلقاء الأضواء الإخبارية والتحليلية عليها حتى يراها الجميع ويعرفوا نوعية الحياة التى يعيشونها فيحددوا موقفهم منها. فقد أصبح التليفزيون جهاز الاتصال الإعلامى والإخبار الصحفى الذى تمكن من الوصول إلى شرائح المجتمع المختلفة وقطاعاته المتعددة، وحظى بشعبية لا مثيل لها فى دول العالم قاطبة على اختلاف ميولها وثقافاتها. وقد أثبت الباحثون الذين ألفوا دراسات أكاديمية وميدانية عن إمكانات التليفزيون وآفاقه، أنه مصدر هائل ومتدفق لنقل الأخبار والأفكار والآراء، كما أنه أداة رئيسية فى المجال السياسى، لم يستطع القادة السياسيون الاستغناء عنها فاستخدموها على نطاق واسع فى توصيل رسائلهم وبرامجهم وأفكارهم إلى الجماهير، لدرجة أن بعض الباحثين قال بأن الجماهير تتعامل مع صورة القائد السياسى كما تتبلور على شاشة التليفزيون، بصرف النظر عن مدى اتفاقها أو اختلافها مع حقيقة شخصيته. فالقائد السياسى فى هذا العصر هو كما يراه الناس فى التليفزيون. فهم يرونه صورة تليفزيونية أكثر منه شخصية حقيقية. كذلك أثبت التليفزيون بعد جيل واحد فقط على ظهوره أنه معلم رائع للأطفال والكبار سواء فى مجال الفكر أو السلوك، فهو يعمق وعيهم بالحياة ويجعلهم أكثر قدرة على التعامل معها وبالتالى الارتقاء بمستوى معيشتهم.

وفى عام ١٩٦٨ أجرى استطلاع ضخم للرأى على مستوى الولايات المتحدة الأمريكية وكندا وانجلترا وألمانيا وفرنسا وإيطاليا وأسبانيا، حول المصدر الذى يستقى منه المواطن الأمريكى والأوروبى أخبار العالم، فكانت الإجابة أن ٥٧٪ من العينة تستقى الأخبار من التليفزيون، و٤٩٪ من الصحف، و٢٥٪ من

الراديو . ولا شك أن هذا الاستطلاع إذا ما أجرى الآن بعد مضى حوالى ثلاثين عامًا، فإن نسبة العينة التى تستقى أخبارها من التليفزيون لابد أن تكون قد زادت. فقد أصبح التليفزيون جزءًا حيويًا وضروريًا لا يتجزأ من حياة الأفراد ، سواء فى منازلهم أو مقار أعمالهم أو أية أماكن أخرى. وجاءت شبكات الاتصال العملاقة الأخطبوطية مثل «الإنترنت» لتجعل من الكومبيوتر نوعًا أو سلالة جديدة من التليفزيون ، لدرجة أن عدد الجالسين أمام الشاشات يزداد باستمرار على عدد الذين يتبادلون الأحاديث العادية المألوفة فيما بينهم .

وفى الميدان السياسى لعب التليفزيون دورًا ضروريًا وحيويًا فى كثير من القضايا السياسية ، خاصة أثناء الانتخابات ، فعن طريقه تصل رسائل المرشحين إلى الرأى العام . وكان من الطبيعى أن يعتمد عليه الساسة فى استمالة الجماهير لمساندة مواقفهم . كذلك فإنه فى الأزمات السياسية ، المحلية منها والعالمية ، يلعب دورًا حاسمًا بنقله للتطورات أولاً بأول. ولا ينسى العالم الإنذار الذى وجهه الرئيس الأمريكى الأسبق جون كيندى للاتحاد السوفيتى على شاشات التليفزيون أثناء أزمة الصواريخ الكوبية. ويذكر العالم كيف لعب التليفزيون دورًا رئيسيًا فى تحريك الرأى العام العالمى أثناء حرب فيتنام ثم حرب الخليج الثانية وأخيرًا أثناء حرب البوسنة التى يعتقد جانب كبير من المراقبين أن دول العالم لم تكن لتتحرك لحل الصراع البوسنى دون توافر كاميرات التليفزيون التى تابعت كل تفاصيله وجسدت بنجاح فظائع هذا الصراع ومآسيه. فالتليفزيون قادر على تعرية كل ما تحاول ألاعيب السياسة وحيلها المشبوهة تغطيته لتنفيذ أغراضها الخفية والملتوية.

ومن الواضح أن التليفزيون كان - ولا يزال وسيظل - يمارس تأثيرًا متجددًا ومتصاعدًا على البشرية جمعاء ، وهو تأثير يتعدى ما صرح به جون بيرد عندما نجحت تجربته الأولى للتليفزيون قائلاً : «أعتقد أن التليفزيون قد يحول كل بيت إلى

مسرح للصور المتحركة يوما ما». أى أن كل أمله تمثل فى انتقال السينما إلى المشاهد بعد أن اعتاد هو الانتقال إليها . وهو أمل فى غاية التواضع إذا ما قورن الآن بما يدور على الساحة الإعلامية والصحفية العالمية . فقد اكتسبت الصحافة قوى دفع جبارة لم تكن لتخطر على بال من قبل ، واكتسب العمل الصحفى التليفزيونى شعبية لم تكن لتتأتى للصحيفة أو حتى للراديو ، لدرجة أن المراقبين السياسيين أجمعوا على أن الرئيس الأمريكى بيل كلينتون نجح فى انتخابات ١٩٩٦ واستمر فى البيت الأبيض أربع سنوات أخرى بفضل توظيفه الواعى للتليفزيون فى خدمة حملته الانتخابية .

فقد أصبح التليفزيون هو الأداة الصحفية والوسيلة الإعلامية القادرة على الوصول إلى المواطن بأسرع ما يمكن. ومن يقدم على خوض معارك الحياة السياسية العامة عليه أن يقبل التحدى ، فسوف يظهر على حقيقته مهما حاول التجمل أو التخفى وراء أقنعة تتظاهر بما ليس فيه من قدرات وإمكانات . إن عين الكاميرا تفضح كل شىء وتعرى كل لفتة وتقول ما لا ينطق به المتحدث. ومن لديه إمكانات النجاح وقدرات التفوق فسيشق طريقه سريعا ، وإن لم تكن لديه هذه الإمكانات والقدرات فسيخبو سريعًا أيضًا، إذ إن عين الكاميرا لا تكتفى بتصوير الظاهر المرئى فحسب ، بل يستطيع المصور أو المخرج المتمرس الخبير أن يتوغل بها فى أعماق الشخصية التى لا تستطيع أن تقوم بالتمثيل والتظاهر فى كل لحظة من لحظات ظهورها على الشاشة ، بل هناك من الفلتات أو اللفتات واللمحات والانعكاسات على المستمع ما يوحى بالنقيض مما تقوله الشخصية تمامًا، وزوايا التصوير ولقطات الوجه المكبرة كفيلة بفضح كل هذا .

وما جرى فى الولايات المتحدة فيما يتصل بالعلاقة بين الصحيفة والتليفزيون، يكاد ينطبق على بلاد كثيرة سواء من التى تنتمى إلى العالم المتقدم

أو العالم النامى. لقد طغى التليفزيون وتجبر حتى انتزع القيادة الإعلامية من الصحف التى لا تملك قدرته على التغطية الحية لكل الأحداث بدءًا من السياسة إلى الجريمة، ومرورًا بالاقتصاد والسياحة والعمران والبيئة والرياضة وحالة الطقس ... إلخ. وكلها أمور تأتى فى مقدمة اهتمام المواطن العادى. وذلك بالإضافة إلى أزمة القيادات والأقلام التى تعانى منها الصحافة بصفة عامة بعد توقف معظم كبار الصحفيين عن العمل سواء بالرحيل عن هذا العالم أو التقاعد لكبر السن، فهم الذين أكسبوها مصداقيتها واحترامها عند القارئ، فى حين أن الأجيال التى تلتهم كانت أقل حماسًا وخبرة وعمقًا ووعيًا. فالصحفيون الشبان لا يقدمون أو لا يستطيعون أن يقدموا تغطية إخبارية وتحليلية متكاملة بها خلفية عريضة للحدث حتى يتمكن القارئ من تكوين صورة دقيقة، وإصدار حكم متزن على ما يسمعه أو يقرأه من أنباء وأحداث، مما جعل المواطن العادى يشك ويرتاب فى مصداقية الصحافة، بل وربما تحول هذا الشك إلى إحساس دفين بأنها تتآمر عليه وتتلاعب بأفكاره وآرائه.

وربما يرجع هذا الإحساس أو التفكير إلى أنه مفروض على الصحفى أن يجلس ويفكر ليكتب ما يريد، مما يدفعه أو يغريه بوضع حسابات كثيرة فى ذهنه، مما يعنى فى النهاية أنه سيتأثر إما برأيه أو برأى الآخرين أو بأية اعتبارات أخرى، وبذلك يقف حاجزًا بين قارئه وبين الحدث أو الحقيقة التى يقوم بتحليلها. أما التليفزيون فإنه لا يترك مجالاً لإخفاء الحقائق فى زمن أصبح فيه العالم كله رهن عيون كاميراته المتناثرة فى كل مكان والمتحركة مع كل حدث. والجمهور لا يحتمل أن يخدعه أحد أو يستهين بعقله. ومع ذلك فالصحافة تستطيع أن تجدد شبابها بتجنيد الكفاءات والإمكانات التى تعيد إليها أمجادها ذات البريق الخاطف، خاصة بعد أن وظفت أحدث الإنجازات التكنولوجية فى مجالات الطباعة والتوزيع، مثل أجهزة الليزر التى تعمل بالهيليوم والنيون فى عملية الكتابة ومراجعتها. كما

أن الصحافة فجرت أهم القضايا والأسرار التى كانت وراء نجاح أو فشل معظم السياسيين، مما جعلهم يعملون لها ألف حساب. بل إن التقاليد التى أرستها الصحافة فى مجال صياغة المادة ، وأنواع المقالات ، والصور والرسوم ، وشرف المهنة، والتغطية الإخبارية والتحليلية ، ونشر الوعى الثقافى والحضارى ، وإدارة الدعاية والإعلان هى نفسها التقاليد التى نهض عليها العمل الصحفى فى كل من الراديو والتليفزيون . أى أنها تقاليد ممتدة عبر الزمن وتعتمد على التطوير والتقدم وليس على التعارض والصراع . فالمنظومة الصحفية واحدة وإن اختلفت قنواتها من خلال القراءة أو الاستماع أو المشاهدة . فالتليفزيون مثلاً أحال الصورة الثابتة الصامتة المنشورة فى الصحيفة إلى صورة متحركة ، كما أحال السرد الذى ينهض عليه العمل بالراديو إلى مشاهد مرئية متتابعة ، وبالتالى فهو إضافة لكل من الصحيفة والراديو وليس انتقاصًا من شأنهما. ولذلك كان من الطبيعى أن تتحول بعض المؤسسات الصحفية العريقة إلى شركات عملاقة تصدر الصحف وتملك محطات للراديو والتليفزيون فى الوقت نفسه.

فقد حرص روبرت ميردوخ على أن تمتد إمبراطوريته الصحفية لتحتوى عدة مؤسسات صحفية عملاقة، وعدة محطات للبث الإذاعى والتليفزيونى تستخدم التكنولوجيا الرقمية فى تقديم خدمتها التليفزيونية عن طريق الأقمار الصناعية ، بحيث يتم استقبالها بواسطة جهاز غاية فى التقدم التكنولوجى، ويتم انتاجه لحساب ميردوخ فقط. وبرغم حرية الصحافة التى يحلو لدول الغرب أن تتغنى بها دائمًا، فقد تقبلت روبرت ميردوخ كأحد أباطرة الصحافة فى العالم بحذر شديد وتحفظ أشد. لكن وسائل الإعلام البريطانية لم تستطع أن تواصل هذا التحفظ فى أواخر عام ١٩٩٦، فشنت حملة ضارية على المحاولات التى يبذلها ميردوخ ، ليس للسيطرة على الصحافة البريطانية فحسب، بل على أكبر مساحة من الإعلام العالمى ، وذلك بعد أن أقدم ميردوخ على استخدام هذا الصندوق التكنولوجى

العجيب من خلال شركة «بى سكاى بى» B Sky B التى يمتلك معظم أسهمها. وبمجرد الإعلان عن طرح كميات من هذا الصندوق أو الجهاز للحجز والبيع، انهمرت عليه طلبات الحجز والشراء حتى فاقت كل التوقعات.

والخدمة التى يقدمها القمر الصناعى الجديد، يتم بثها بالموجات الرقمية على عكس النظام السائد . ومن المعروف أن الإقدام على استخدام الموجات الرقمية سيمكن القمر الصناعى التابع لشركة «بى سكاى بى» من بث ١٥٠ - ٢٠٠ قناة تليفزيونية مختلفة فى وقت واحد بكفاءة عالية، موفرًا الوقت والجهد فى البحث عن قناة مناسبة إذ يلتقطها المشاهد على جانب صغير من شاشة التليفزيون وهو يتابعها بالفعل ، ويتحول إليها أو إلى غيرها كما يشاء . لكن الأهم من ذلك أن هذا النظام الجديد قد وفر القدرة للهوائى العادى على استقبال البث الفضائى بعد إضافة جهاز داخلى صغير يوضع بجانب جهاز التليفزيون لتحويل الإشارات التى يستقبلها إلى صوت وصورة .

وكما فرض ميردوخ نفسه على إمبراطورية الصحافة المقروءة، فرض نفسه على إمبراطورية الصحافة المسموعة والمرئية لوعيه العميق بأن كلا منهما تدعم الأخرى . فقد كانت الصحافة المقروءة هى القاعدة الراسخة التى انطلق منها إلى الصحافة المسموعة والمرئية ، وأى تطور تكنولوجى فى إحداهما يؤدى إلى تطور وتقدم فى الأخرى. وكانت خطوة ميردوخ التالية هى انتاج الجهاز الخاص بفك الشفرة الرقمية ، والذى استخدم تكنولوجيا متطورة للغاية استطاعت أن تسبق الشركات الأخرى بأكثر من خطوة ، مما جعله المحتكر الوحيد له ، فى حين لا تزال هيئة الإذاعة البريطانية B.B.C. والشركات الأخرى تحاول اللحاق به فى بث إرسالها على موجات رقمية، وفى النهاية اضطرت هيئة B.B.C. وشركة جرانادا البريطانية للتليفزيون إلى توقيع اتفاق مع ميردوخ على حجز عددٍ من القنوات لبث

برامجها عليها وهذا يعنى أن ميردوخ سيتدخل فى شئون الشركات الأخرى ويفرض سطوته عليها. فهو يؤمن أن الصحافة سلطة رابعة ليس بالمفهوم الأدبى والمعنوى لهذا التعبير ، بل بالمفهوم المادى والاقتصادى والتجارى كى تصبح سلطة فعلية.

ولا ينسى البريطانيون إقدام ميردوخ على إلغاء بث إرسال البى. بى سى B.B.C من القمر الصناعى «ستار» الذى يملكه والذى يوجه برامجه إلى القارة الآسيوية لبثها برامج معادية للحكومة الصينية فى تغطياتها الإخبارية. وبذلك أثبت ميردوخ أن الصحافة تصنع السياسة كما تصنع السياسة الصحافة. وبرغم أنه ألغى بث هذه البرامج لهيئة الإذاعة البريطانية .B.B.C، فإنها اضطرت إلى التعاون معه مرة أخرى حتى لا يفوتها موكب العصر الذى أصبح ميردوخ أحد قادته بفضل حاسته الصحفية المدربة على استشراف آفاق المستقبل واللحاق بها ، بل وتجاوزها إذا أمكن . وفى هذا السباق المحموم لم يعد أمام الشركات والهيئات البريطانية العاملة فى مجال التليفزيون سوى أمل ضعيف فى أن تقوم وزارة الصناعة والتجارة باتخاذ إجراء يحد من احتكار ميردوخ ، ويخفف من قبضته على مجال الصحافة والإعلام فى بريطانيا. لكنه يظل أملاً ضعيفًا لأن هذه الوزارة لا تملك الحاسة الصحفية والإعلامية التى يتمتع بها ميردوخ ، كما أن الصحافة المقروءة والمسموعة والمرئية فى الدول الديمقراطية لم تعد تحت رحمة أى إجراء أو قرار تتخذه السلطة لتحصين نفسها ضد تداعيات الآليات التى تحكم حركة السوق الحرة.

والتليفزيون بصفته أحدث الانجازات التكنولوجية فى مجال الصحافة، أصبح يمارس تأثيرًا عميقًا لا جدال فيه سواء فى المجتمع المحلى أو فى المجتمع الدولى. وهو ما أكده ميردوخ حينما قال : «عندما سئل الزعيم البولندى ليش فاونسا عن السبب الجوهرى فى انهيار الشيوعية فى أوروبا الشرقية، أشار إلى جهاز التليفزيون قائلا : هذا هو السبب !» فقد كان التليفزيون بالمرصاد لكل مجريات الأمور

والتحولات المصيرية فى العقدين الأخيرين من القرن العشرين ، فهو الذى ألقى الأضواء المبهرة على الأحداث التى واكبت هدم سور برلين، وانتفاضة ميدان السلام السماوى فى الصين، كما أدت الصور التى نقلتها محطة الـ C.N.N. لمذابح سبرنيتشا فى البوسنة إلى إحراج الرئيس الأمريكى بيل كلينتون لتخاذله فى إرسال قوات أمريكية إلى البوسنة، كما نقلت محطات التليفزيون الروسية الجوانب الوحشية للحرب فى الشيشان والتى لم يكن قادة الكرملين يرغبون فى اطلاع الشعب الروسى عليها .

وبصرف النظر عن اختلاف الأنظمة السياسية بين الدول ، فقد أثبت التليفزيون خطورته البالغة كسلاح فى يد من يستخدمه على المستوى الدولى بعد أن أصبح العالم قرية صغيرة بسببه. ففى ربيع عام ١٩٩٦ وقبل إجراء انتخابات الرئاسة فى تايوان بفترة قصيرة، قام التليفزيون الصينى التابع للحكومة بتقديم تغطية إخبارية وتحليلية شاملة للمناورات العسكرية التى أجراها الجيش الصينى فى مضيق تايوان ، ولم يخطىء الشعب التايوانى أو الصينى فى فهم الرسالة أو التغطية التى نقلت بكل دقة تفصيلية استعراض الصينيين لأحدث الأسلحة ولحظات انطلاق الصواريخ والجنود، وهم يعلنون استعدادهم للموت إذا لزم الأمر لمنع تايوان من الاستقلال عن الوطن الأم. ويتعامل التليفزيون الصينى مع اليابان بنفس المنهج تقريبًا، فهو يعتبرها جارًا خطيرًا غير مأمون الجانب، ولذلك يذيع بشكل دائم أفلامًا تتناول الاستعمار العسكرى اليابانى للصين فى الثلاثينيات وأثناء الحرب العالمية الثانية، بالإضافة لمذبحة نانجينج .

أما فى كوريا الشمالية فتنقسم البرامج الإخبارية والتحليلية إلى قسمين: الأول يتناول بالثناء والتعظيم الزعيم كيم جونج إيل، والثانى ينتقد كوريا الجنوبية بقسوة واصفًا إياها بأنها بلد مستعبد لليابان وذيل لها. ولا يتوقف التليفزيون عن

بث أنواع متعددة من التغطية الإخبارية والتحليلية التى تلون التاريخ من وجهة نظرها، مثل وصفها للحرب الكورية بأنها لم تكن نتيجة للهجوم الكورى الشمالى المفاجئ عام ١٩٥٠ ، بل كان نتيجة للقوى الكورية الجنوبية العميلة والمتواطئة مع اليابان والولايات المتحدة الأمريكية .

ويعتبر التليفزيون أسرع وسيلة صحفية للرد على الخصوم بأساليب وطرق يصعب حصرها. وفى أحيان كثيرة تصبح سرعة الرد فى حد ذاتها عاملاً حاسمًا يقطع الشك باليقين ، ويسد الطريق أمام الشائعات أو التكهنات أو التخمينات التى يتلاعب بها الخصم طبقًا لخططه الخفية ، سواء على المدى القريب أو البعيد. فمثلاً منحت لجنة نوبل للسلام جائزتها لاثنين من دعاة انفصال منطقة تيمور الشرقية عن أندونيسيا بحجة أنهما دعاة سلام، فما كان من الرئيس الأندونيسى سوهارتو سوى أن قام بزيارة للمنطقة ، غطاها التليفزيون إخباريًا وتحليليًا والمعلق يضفى على سوهارتو بين الحين والآخر لقب «أبو الوحدة» .

اما أفريقيا فتعتبر البيئة البدائية الخصبة للتليفزيون الذى يستطيع فيها أن يضخم من حجم الأشخاص ليظهروا فى حجم يفوق حجمهم الحقيقى . فزعماء القبائل الذين تحولوا مع موجة الاستقلال إلى زعماء لبلادهم ، لم يتخلوا عن عقلية زعيم القبيلة وحكيمها وفيلسوفها وعقلها المدبر الذى لا يستطيع أحد أن يعارضه أو يختلف معه ، فهو - إلى حد كبير - ذات مصونة لا تمس . ولذلك فإن التليفزيون هو بوقه الصريح الذى يمجد فى عبقريته وريادته وعظمته ليل نهار . ويظل هذا التمجيد ساريًا ومتصاعدًا إلى أن يقع انقلاب ضده سواء من الجيش أو من أى تجمع قبلى آخر مضاد لقبيلته . وبنجاح الانقلاب يواصل التليفزيون تمجيد الزعيم الجديد بنفس أسلوب تمجيده للزعيم المخلوع أو المقتول أو المنفى أو المسجون .

لكن التليفزيون فـى الـدول الديمقراطـية والصـناعية الكبيرة ليس بالحـرية

أو الديمقراطية غير المحدودة التى يتصورها كثير من الناس عنه ؛ فهذه الدول محكومة بديكتاتوريات أخطبوطية لا يمكن التصدى لها كما يحدث فى مواجهة الديكتاتوريات التقليدية. ذلك أن الاحتكارات الرأسمالية العملاقة ذات الرءوس والفروع والذيول التى لا يمكن حصرها ، تمارس سطوة بل وبطشًا على كل من يحاول أن يكشفها على حقيقتها ويعريها أمام شعوبها . وهذه الاحتكارات تتغنى فى الصحافة وخاصة فى التليفزيون بعشقها للحرية والديمقراطية بحيث يبدو كل من يفكر فى التصدى لها كأنه يتصدى للحرية والديمقراطية ، وسرعان ما تنهال على رأسه الاتهامات بالشيوعية والفاشية والديكتاتورية والشمولية ، ولابد أن يلزم حدوده وأن يحتفظ بتخلفه ورجعيته لنفسه !!

فإذا أخذنا التليفزيون فى بريطانيا المشهورة بأنها أعرق الدول فى الممارسة الديمقراطية ، سنجد أنه فى أوائل عام ١٩٩٧ صدر كتاب جديد عن سلسلة مطاعم «ماكدونالدز» الأمريكية ، يتتبع بالتفصيل الأسلوب الذى تنتهجه هذه الشركات العالمية الأخطبوطية التى نشرت شبكاتها وفروعها فى شتى أرجاء العالم، فى التأثير على حياة الناس وترسيخ عادات استهلاكية معينة فى فكرهم وسلوكهم ، كنوع من غسيل المخ الذى يتجاوز عادات غذائية معينة إلى أنماط سلوكية وفكرية وثقافية تؤكد تبعية من يمارسها للذين ابتكروها وقاموا بتسويقها من خلال التليفزيون بصفة خاصة والصحف والراديو بصفة عامة ، وسط دوى إعلامى لا يترك للمستهلكين العاديين فرصة للتفكير والتأمل ، بل إن الأمر يصل بهم إلى الفخر بأنهم يحاكون - سواء بوعى أو بدونه - أنماطًا حضارية مشرفة ، وكأن الحضارة هى تناول سندويتشات البطاطس والهامبورجر ... إلخ. ذلك أن الهدف الاستراتيجى فى النهاية هو تغييب العقل فى دول العالم الثالث الفقيرة . كما يركز الكتاب أيضًا على تعرية أساليب الدعاية والإعلان عن محال هذه الشركات ومنتجاتها ، وظروف

العمل لديها فى الدول المختلفة ، وكيفية تخلصها من فضلاتها ونفاياتها بأساليب تؤثر على البيئة والصحة العامة . وبرغم أهمية الكتاب ونظرته العلمية الموضوعية التحليلية ، فإنه ووجه بتعتيم إعلامى ملحوظ ، وعزوف متعمد من جانب الصحف والراديو وأيضًا التليفزيون الذى رفض صراحة تقديم عرض له أو اجراء حوار مع مؤلفيه الذين تلقوا تهديدات مباشرة باتخاذ إجراءات قانونية ضدهم ، مما يمس فى الصميم حرية النشر وحقوق التعبير فى واحدة من أعرق ديمقراطيات العالم. كل هذا التهديد والإرهاب والوعيد لمجرد أن هؤلاء المؤلفين تجرأوا وانتقدوا مطاعم لبيع الساندويتشات المحشوة بالبطاطس والهامبورجر المصنوع من فول الصويا !! فماذا يمكن أن يجرى لهم لو تجاسروا على لمس الأعصاب الحساسة المشدودة داخل الاستراتيجية البريطانية نفسها ؟ هل يتجاسر متحدث فى التليفزيون البريطانى بأن ينادى بانفصال إيرلندا الشمالية عن بريطانيا وانضمامها إلى إيرلندا الجنوبية كما يطالب أهلها منذ ما يقرب من نصف قرن ؟! فكل ما فعله الجيش الجمهورى الإيرلندى من ازهاق للأرواح وتفجير للقنابل وتدمير للمنشآت فى لندن وغيرها من المدن البريطانية، لم يغير موقف الحكومة البريطانية العنيد من القضية المزمنة ، وانعكس هذا الموقف على الكتاب والمعلقين والمتحدثين لدرجة أن التليفزيون البريطانى لم يمنح أية فرصة لأى متحدث أن يناقش القضية من وجهة نظر الجيش الجمهورى الإيرلندى. وهذا الموقف الرسمى هو ترجمة لمصالح رجال الأعمال والمستثمرين البريطانيين المتعاونين مع الأقلية البروتستانتية الإيرلندية المستفيدة اقتصاديًا بدورها من تبعيتها لبريطانيا . فالمسألة فى النهاية اقتصادية وتجارية بحتة، وإن كانت ترفع شعارات الديمقراطية والحرية وحقوق الإنسان.

فإذا كان التليفزيون فى الدول الفقيرة والنامية تحت إمرة السلطة فهو فى الدول الغنية والديمقراطية تحت رحمة الثروة. فقد أصبح المال اليوم هو القوة

الأساسية المسيطرة التى تحرك السياسات ، وتحدد العلاقات بين الدول والأفراد. وأصبح الاشتغال بالأعمال الخاصة والأسواق الحرة، هدفًا استراتيجيًا للسياسيين والقادة الذين انضووا تحت لواء رجال الأعمال وأصبحوا جزءًا لا يتجزأ من منظومتهم. وهؤلاء الرجال يملكون أكبر نسبة من الأسهم فى المؤسسات الصحفية والإعلامية وفى مقدمتها التليفزيون الذى لا يمكن أن يقع فى تناقض مع المنظومة التى ينتمى إليها وتمده بالحياة والاستمرارية. ونتيجة لذلك تحولت الدول والأوطان إلى مجرد أسواق مخترقة، تعربد فيها الشركات المتعددة الجنسيات ، وتتحدى سلطة الدولة الآخذة فى الانقراض ، وتهيمن على حياة الأفراد اليومية. وتحول التليفزيون بدوره إلى سوق إعلامية، تخضع لقوانين العرض والطلب ، وتسخر كل قدراتها الدعائية والإعلانية ، بطريق مباشر أو غير ذلك ، من أجل ترويج منتجات هذه الشركات الأخطبوطية والأفكار والتوجهات والسلوكيات المترتبة عليها. ولذلك فإن أغلب محطات التليفزيون العالمية تخضع لسيطرة صارمة وخفية من رجال الأعمال وكبار المستثمرين الذين يريدون لها أن تصبح أبواقًا جذابة ومبهرة وغير مباشرة لأفكارهم ومنتجاتهم ، حتى لا تتعرى أهدافهم الشمولية التى لا ترفع الشعارات بقدر ما تتحكم فى الآليات الاقتصادية.

إن التليفزيون هو مرآة العصر بكل إيجابياته وسلبياته. وإذا أرادت الدول النامية والفقيرة أن تلحق بموكب العصر ، فعليها التمسك بإيجابياته بقدر الإمكان. فمن الصعب وهى تعانى من مشكلات الفقر والجهل والمرض، أن ينهض فيها التليفزيون على أساس بيع الوقت لكل قادر على شرائه ، بمعنى أن يكون تليفزيونًا تجاريًا محضًا، وإنما يتعين أن يقوم أساسًا بدور تثقيفى وتنويرى بناء بوصفه طاقة حضارية جديدة، لابد من استغلالها لتعويض جماهير الشعب ما فاتها من مسافات التقدم. فهو وسيلة تثقيف وتنوير وتعليم وتوجيه وإعلام وترفيه فى المقام الأول ، أى

يتحتم أن يكون أكثر نفعًا للآخرين ، قبل أن يكون نفعًا لنفسه كمؤسسة أو شركة تجارية تسعى دائمًا إلى الربح المادى. فلابد أن يكون حافزًا للشعب إلى تحسين ظروفه، ورفع مستوى معيشته، والبحث الدائب عن المعرفة والاستنارة والحياة الأفضل فى كل صورها الممكنة .

والتليفزيون عندما يضع المشكلات تحت بصر جماهير الشعب بالدول النامية، فإنه يحفزه بالضرورة إلى الخوض فيها ومناقشتها ، ومحاولة إيجاد حلول علمية وعملية لها ، وبذلك يساهم التليفزيون فى خلق تيار فكرى وثقافى عام ومشاركة وجدانية جمعية بين أفراد الشعب فى الأمة الواحدة. كما أنه يجعل النماذج المتقدمة للتقنية والعلم والفنون التى نشأت فى بلد ما ملكًا مشاعًا للعالم أجمع. إن التليفزيون بنظمه الهندسية المحلية داخل البلد الواحد أو الأمة الواحدة أو بنظمه الهندسية القارية، داخل القارة الواحدة، أو بين القارات، عن طريق الأقمار الصناعية والشبكات الفضائية، قادر على نقل صور الإنجازات الحضارية المختلفة من أكبر الدول وأكثرها تقدمًا إلى أصغرها وأكثرها تخلفًا. لقد جعل التليفزيون المعرفة والثقافة والتوعية الحضارية متاحة لكل الدول الفقيرة والمتخلفة ، وعليها أن تنهل منه بقدر الإمكان لأنها تعيش الآن فى عصر لا يرحم الضعيف أو المتخاذل أو المتخلف أو الفقير أو الجاهل أو المريض أو الكسول ، وعليها أن تختار بين أن تكون أو لا تكون . ولا شك أن التليفزيون يأتى فى مقدمة الوسائل التى تساعدها فى أن تكون .

الفصل الثانى

الوظيفة الصحفية للتليفزيون

لا تزال الوظيفة الصحفية من أهم الوظائف التى ينهض بها التليفزيون، بل وتزداد أهميتها مع الأيام التى تتسارع إيقاعاتها وأحداثها وأخبارها كطوفان يومى لا يتوقف عن الانهمار والتدفق طوال الأربع وعشرين ساعة ، مما أدى إلى إنشاء شبكات تليفزيونية إخبارية بالكامل مثل شبكة C.N.N. (سى. إن. إن) التى تخصصت فى تغطية الأحداث والأخبار الواردة من جميع أنحاء العالم لحظة بلحظة فى بث مستمر ومتجدد. فهى تستقبل وتحلل وتفسر وتشرح ثم ترسل وتبث إلى العالم أجمع فى وقت قياسى لا يكاد يذكر بين الاستقبال والإرسال. فقد منحت التكنولوجيا الحديثة للتليفزيون إمكانات إخبارية ، لم يكن أحد يتصور أبعادها وأعماقها المذهلة من قبل. وكانت الوظيفة الصحفية والإخبارية للتليفزيون هى المستفيد الأول من هذه الأبعاد والأعماق. فهى على النقيض من البرامج التثقيفية والتنويرية والتعليمية والترفيهية والدرامية، لا تحتمل التأجيل أو التأخير ولو للحظات ، فهى فى سباق محموم مع المحطات والشبكات الأخرى فى تغطية الأخبار المحلية والعالمية. وجمهور المشاهدين يُقبل على المحطات التى تسبق الأخرى فى إذاعة الأنباء التى تهمه . وإذا كان السبق الصحفى الذى يحدث بين الحين والآخر مثار فخر ومباهاة للصحيفة التى أحرزته ، فقد أصبح هذا السبق غذاءً شبه يومى لشبكات التليفزيون الإخبارية التى تحرص عليه حرصها على استمرار وجودها نفسه .

ومنذ انتشار التليفزيون فى مختلف أرجاء المعمورة ، وهو يتميز بقدرة فائقة على نقل الصورة الناطقة المتحركة للمشاهد ، أى أنه جمع بين إمكانات الصحيفة والراديو فى وقت واحد ، بالإضافة إلى أنه أحال الصور الثابتة فى الصحيفة إلى صور متحركة، وصمتها إلى أحاديث وحوارات لا حدود لها ، كما أنه أحال الكلمات المتدفقة من الراديو إلى مشاهد حية متتابعة ، وأصبح الريبورتاج التليفزيونى يملك الأولوية الإعلامية على الريبورتاج الصحفى والإذاعى . وكان هذا تطورًا طبيعيًا ومنطقيًا لأنه تطبيق لمبدأ قديم وبديهى يقول : ليس من رأى كمن سمع أو قرأ. وليس المشاهد مضطرًا للانتقال إلى أى مكان ليعرف ما يجرى فيه كما اعتاد الإنسان طوال العصور السابقة ، بل أصبحت الأخبار والأحداث والمواقف والشخصيات تنتقل إليه فى عقر داره ليراها رؤية شاهد عيان ، وأمامه من قنوات الإرسال ما يصعب حصره . بل إن التكنولوجيا الحديثة وفرت على المشاهد القيام من مقعده لتشغيل جهاز التليفزيون الذى لا يبتعد عنه بأكثر من ثلاثة أمتار ، فزودته بجهاز صغير للتحكم عن بعد ، يضغط على أى زر فيه وهو مسترخ فى مقعده.

والأخبار التى يبثها التليفزيون ليست آراءً أو أفكارًا أو أحداثًا مجردة يلتقطها المشاهد على سبيل العلم بالشىء ، بل هى معايشة تتشكل من خلال الانطباع أو التأثير الذى يتسلل إلى وجدان المشاهد وعقله وفكره من خلال الصور الملونة الحسية التى تنطبع فى ذهنه بكل دلالاتها الخبرية والفكرية والثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والعسكرية والحضارية المرتبطة بها . وربما نسى المشاهد هذه الدلالات ، لكن بمجرد استرجاعه للصورة التى يصعب نسيانها ، فإنه سرعان ما يستعيد هذه الدلالات . فمن المعروف أن الصورة الحسية المرئية أبقى فى الذاكرة من الكلمة المقروءة أو المسموعة. وهناك بون شاسع بين دور المشاهد الذى يتابع على

الشاشة غارة جوية تقصف الجسور ، وتهدم المنازل ، وتدمر المنشآت الحيوية، وتقتل الأبرياء ، وبين القارئ الذى يقرأ عنها فى صحيفته أو المستمع الذى يتابعها من خلال الراديو ، مهما كانت الأرقام والإحصائيات والبيانات المنشورة أو المذاعة من الدقة والفظاعة . ذلك أن الأثر النفسى الذى يمارسه التليفزيون على المشاهد أعمق وأقوى من أثر الصحيفة فى القارئ أو أثر الراديو فى المستمع. فجميع المشاهدين يتأثرون وينفعلون إنسانيًا –بما يشاهدون– بدرجة أو بأخرى، لكن ليس كلهم قادرين على استيعاب الدلالات الكامنة وراء الأرقام المنشورة أو الاحصائيات المذاعة .

من هنا كانت الأفلام الإخبارية والتسجيلية من أهم عناصر نشرة الأخبار على الإطلاق. فكلما اختفت صورة المذيع أو المذيعة من على الشاشة لتحل محلها أفلام الأحداث الجارية فى شتى أنحاء العالم ، كانت النشرة أكثر إثارة وتأثيرًا فى وجدان المشاهد وعقله وذاكرته . وأصبح دور المعلق والمصور التليفزيونى هو العمود الفقرى للنشرة التليفزيونية التى تحصل على أفلامها إما عن طريق وكالات الأنباء والشبكات الدولية أو عن طريق المصورين العاملين فى المحطة أو الشبكة. وكلها أفلام وصور منقولة من مواقع الأحداث منذ فترة وجيزة قد لا تزيد على دقائق معدودات ، وأحيانًا يتم نقلها مباشرة لحظة بلحظة أثناء وقوعها إذا كانت من الأهمية والضرورة الملحة بحيث تستدعى مثل هذا البث المباشر .

وفى الدول الفقيرة التى لا تستطيع الحصول على الأفلام الإخبارية اللحظية بسهولة أو بوفرة ، يلجأ المشرفون على النشرة إلى استخدام وسائل الإيضاح التقليدية مثل الخرائط، والرسوم البيانية، والجداول، والكشوف، والصور المستعارة من الأرشيف ، الثابتة أو المتحركة ، واللوحات الإيضاحية، وغير ذلك من الوسائل التى تقلل بقدر الإمكان ظهور المذيع أو المذيعة على الشاشة. لكنها تظل وسائل قاصرة وعاجزة عن بلوغ الأثر الذى تحدثه أفلام الأحداث الحية والراهنة والمتحركة.

ومع ذلك فهى ضرورية فى مثل هذه الحالات لأنه بدونها تصبح النشرة التليفزيونية مجرد نشرة إذاعية تصور المذيع الذى يمكن أن يشتت النظر إليه ، بعضًا من قدرة المشاهد على التركيز فيما يقوله ، أما فى الراديو فليس هناك ما يشتت تركيز المستمع بعيدًا عما يقوله المذيع الذى يصل إليه عن طريق صوته فقط .

ومواعيد نشرات الأخبار فى معظم تليفزيونات العالم ، مواعيد مقدسة لا تتغير أو تتأخر لأى سبب من الأسباب. وهى تتراوح بين ربع ساعة ونصف ساعة على أكثر تقدير . أما إذا كان هناك حدث تاريخى متعدد الأبعاد والأعماق ويحتاج إلى تغطية مسهبة، إخبارية وتحليلية ، فإن النشرة تحتل ما يناسبها من المساحة الزمنية حتى لو أدى الأمر إلى إلغاء إذاعة بعض البرامج التالية على الخريطة الإذاعية. سواء أكانت أحداثًا محلية إقليمية أم خارجية عالمية، فالأولى يغطيها المندوبون المحليون ومعهم المصورون بطبيعة الحال، والثانية يغطيها المراسلون فى الخارج، ووكالات الأنباء التليفزيونية ، والشبكات الدولية التى يمكن أن تتعاقد مع محطة تليفزيون معينة كى تنقل إليها أخبارًا أو أحداثًا تهمها بصفة خاصة، وذلك نظير أجر يتم الاتفاق عليه.

وقسم الأخبار فى التليفزيون يشبه إلى حد كبير قسم الأخبار فى الصحيفة. فعنده تصب كل الأخبار المصورة التى تشكل المادة الخام التى تصاغ منها النشرة، والتى يتم انتقاء ما هو صالح منها للإذاعة، وتحديد الزمن الذى تستغرقه كل فقرة طبقًا لأهمية الخبر ودلالته المحلية والعالمية، وهو زمن لابد أن يواكب زمن المادة الفيلمية المرتبطة بالفقرة، سواءً أكانت مواكبة تغطى الفقرة بأكملها أم أجزاء منها ثم يتكفل المذيع بالأجزاء الأخرى. وهذه المهمة ينهض بها المونتير تحت إشراف رئيس التحرير الذي قد يوجهه إلى التركيز على بعض المشاهد وحذف أو دمج البعض الآخر، إذ إن المسئولية فى النهاية هى مسئولية رئيس التحرير الذي يحدد طول

الفقرات وأسلوب إذاعتها سواء بالأفلام أو الصور الثابتة أو غير ذلك من وسائل الإيضاح الأخرى .

والتغطية الخبرية هى تحليلية أيضًا فى معظم الأحيان، فهناك من الأخبار ما يحتاج إلى تحليل وتفسير وتعليق . ولذلك كانت البرامج الإخبارية والتحليلية إحدى الملامح المميزة لكل شبكات التليفزيون ومحطاته، وأحيانًا تلحق بنشرة الأخبار إذا كان هناك ما يستدعى تفسيره والتعليق عليه من الأخبار التى وردت فى النشرة، أو تحدد لها مواعيد أخرى على خريطة البرامج إذا كانت تهتم بالثقافة والتوعية السياسية التى تحلل العلاقة بين الثوابت والمتغيرات السياسية . وكما يفرض التليفزيون طبيعته على نشرة الأخبار، يفرضها أيضًا على البرامج الإخبارية التى يجب ألا تقتصر على مجرد متحدث أو معلق وإلا تحول التليفزيون إلى راديو. فمن المستحسن أن يدعم المعلق حديثه ببعض الأفلام أو الصور ، ونفس الأسلوب ينطبق على الحوار بين المذيع وضيفه أو ضيوفه . أما إذا كان المتحدث أو الضيف شخصية بارزة ولها ثقلها الفكرى والسياسى وشعبيتها الكبيرة بين الجماهير ، فإن مجرد ظهورها فى حد ذاته قد يملك جاذبية إعلامية أكبر من أية مواد فيلمية أو مصورة ، وحديثها أو تعليقها هو خبر فى حد ذاته أيضًا .

وإذا كانت مشاهدة الصور ومتابعتها ، عملية فيها الكثير من التسلية والترفيه، فإن طبيعة التليفزيون تختلف فى هذا المجال عن طبيعة الراديو الذى يميل إلى الجدية فى معظم برامجه ، باستثناء البرامج الفكاهية أو الساخرة بطبيعة الحال. وهذا الاختلاف يبرز بوضوح فى أسلوب نشرة الأخبار التى لا تهتم كثيرًا - من خلال الراديو - بالأخبار الطريفة أو الخفيفة ، وإن كانت هناك الآن بعض الاتجاهات التى تؤكد على ضرورة الاهتمام بها حتى يستطيع الراديو أن يواكب التليفزيون فى قوة جذبه للجماهير نتيجة لطبيعته الترفيهية. ومن هنا كان حرصه على تضمين نشراته

الإخبارية بعض الأخبار الطريفة والخفيفة مثل ميلاد حيوان من النوع النادر أو الذى على وشك الانقراض فى إحدى حدائق الحيوان ، أو عرض للأزياء ، أو مسابقة لاختيار ملكة جمال، أو معرض لابتكارات تكنولوجية جديدة، وغير ذلك من الأخبار التى تجذب المشاهدين، وتخفف من جهامة الأخبار السياسية والعسكرية الزاخرة بالصراعات الدموية والحروب الأهلية أو الصراعات القبلية، أو أخبار الكوارث الطبيعية مثل الزلازل والبراكين والأعاصير والفيضانات والانهيارات الجبلية... إلخ. ذلك أن المشاهد إذا شعر بأن نشرة الأخبار - تضاعف من اكتئابه الشخصى نتيجة لمشكلات حياته اليومية، فليس أسهل عليه من التحويل إلى قناة أخرى تمنحه ما يفتقده فى حياته .

ونظرًا للأهمية البالغة للوظيفة الصحفية والإخبارية للتليفزيون ، فإن المنظرين والمفكرين الإعلاميين فى مجاله، أوضحوا أهمية تقديم نشرة إخبارية خاصة بالأطفال ، تقدم لهم اهتماماتهم ، وتربطهم بمجريات الأمور فى عالمهم بأسلوب يتناسب مع قدراتهم على الاستيعاب ، حتى يكونوا على وعى بالعالم الذى سيخوضون غماره عندما يشبون عن الطوق، فقد تعجز النشرة الإخبارية التقليدية عن جذب انتباههم نظرًا لصعوبة فهمها أو كآبة مضمونها. وقد طبقت بعض محطات التليفزيون وشبكاته هذا التوجه التربوى والتنويرى والتثقيفى والتعليمى الذى كانت الدانمارك رائدة فى مجاله منذ الستينيات، بحيث خصصت برنامجًا إخباريًا وتحليليًا للأطفال فى الراديو والتليفزيون لا تزيد مدته على ربع ساعة، ويبدأ بتبسيط الأخبار السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية التى تقدم للكبار، ثم ينتقل إلى الأخبار المثيرة التى يمكن أن يتوحد معها الأطفال والتى تركز على البطولات الوطنية فى شتى المجالات ، وفى مقدمتها البطولات الرياضية التى تحطم الأرقام القياسية السابقة، والاختراعات والمبتكرات التكنولوجية الحديثة، والرحلات الكشفية والمغامرات التى تسعى للوصول إلى آفاق جديدة... إلخ.

ولكى يتضاعف توحد الأطفال مع هذا النوع من البرامج ، فإن القائمين يسعون فى كثير من الأحيان إلى إشراك بعض الأطفال فى تقديمها، وذلك بتدريبهم على أساليب توجيه الأسئلة والاستفسارات والتعليقات على عناصر الموضوع المطروح للمناقشة ، وإدارة الحوار مع ضيف الحلقة واستخراج أكبر كم من المعلومات والتفسيرات لديه. وكانت التجربة ناجحة ومثيرة وكاشفة عن جوانب لم تكن لتخطر على بال القائمين عليها من الكبار الذين رأوا فى عالم الصغار دنيا خاصة بهم، لها مفاتيحها ودلالاتها ومعانيها التى تختلف عن عالم الكبار . كذلك فإن نظرة الأطفال إلى شئون عالمهم المعاصر فى الستينيات تختلف عن نظرة أطفال التسعينيات مثلاً ، بل إن وعى الأطفال بعالمهم يمكن أن يكون أكثر تطورًا وتقدمًا من وعى الكبار الذين ربما يكونون قد اكتفوا برؤى وأفكار وآراء وتقاليد توقفوا عندها، واعتبروها أدوات شبه نهائية للتعامل بها مع عالمهم. ومن هنا كانت هذه البرامج الإخبارية تحفيزًا للكبار على تطوير مثل هذه الأدوات حتى يصبحوا أكثر قدرة على استيعاب المتغيرات التى تطرأ على حياتهم بصفة متجددة . فلا يعقل أن يتعامل الطفل الذى لم يتجاوز العاشرة من عمره مع الكومبيوتر بمنتهى السهولة والسلاسة ، فى حين يقف أبوه أمامه عاجزًا عن فهم ما يجرى وكأنه أمى لا يعرف القراءة والكتابة.

وقد أثبت الأطفال قدرتهم على استيعاب كل الأفكار والآراء والتوجهات والنظريات التى تطرح فى نشرات الأخبار للكبار ، إذا ما تم تبسيطها بأسلوب جذاب لهم. والنظريات السياسية والمصطلحات الفنية والآليات الاقتصادية التى يرد ذكرها فى نشرات الكبار قد تستغلق عليهم هم أنفسهم ، فما بالك بالأطفال الذين يحتاجون إلى شروح لها بصفة دائمة لتوسيع وتعميق إدراكهم لها . بل هناك جانب أكثر خطورة من ذلك ويتمثل فى أن وكالات الأنباء العالمية والشبكات

الفضائية لا تنقل الأخبار بحيادية وموضوعية كاملتين ، بل تلونها دائمًا بوجهة نظرها السياسية والاقتصادية والاجتماعية التى تتماشى مع استراتيجية الدول التى تنطلق منها هذه الوكالات أو الشبكات . وهذا التلون يصل أحيانًا إلى درجة غسيل المخ الذى يستهدف الصغار قبل الكبار، وذلك لسببين : أولهما أن التغرير بالصغار وتحويلهم إلى ببغاوات تردد ما تبثه الوكالات والشبكات أسهل من التسلل إلى عالم الكبار ، وثانيهما أن الصغار هم قادة المستقبل فى بلادهم فإذا تمت برمجتهم فى سنى تكوينهم ، أحالوا بلادهم عندما يمسكون بمقاليد الأمور فيها ، إلى توابع أو ذيول للقوى الدولية التى تسيطر عليهم من خلال وكالاتها وشبكاتها الأخطبوطية. ومن هنا كانت ضرورة التحليل والتفسير والتوعية المستمرة لتحصين العقول ضد محاولات غسلها والتغرير بها . فقد مضى زمن الحظر والمنع والتشويش على البث القادم من الخارج بعد أن أصبح العالم قرية صغيرة ، وأصبحت التوعية التنويرية الناضجة بحقائق الأمور المحلية والعالمية ، هى السلاح الرئيسى الذى يتعامل به الإنسان مع أية هجمات أو صراعات أو توجهات أو تيارات متوقعة أو غير ذلك، ويشق به طريقه وسط أدغال الحياة المعاصرة وأحراشها . وكلما كانت التوعية زاخرة بالمصداقية واحترام عقل المشاهد ، كانت مؤثرة وقادرة على بلوغ أهدافها .

وهناك من المشاهدين من لا يهتم كثيرًا بنشرة الأخبار ويفضل عليها برامج التسلية والترفيه ، تمامًا مثل قارئ الصحيفة الذى يحرص على قراءة الحظ والأبراج وحل الكلمات المتقاطعة وغيرها من الألغاز أكثر من حرصه على قراءة أخبار الصفحة الأولى. لكن إمكانات التليفزيون فى جذب المشاهد إلى نشرة الأخبار ومعها البرامج الإخبارية أكبر من إمكانات الصحيفة فى جذب القارئ إلى أخبارها وتحليلاتها السياسية . فالتليفزيون يملك عناصر اللحظية والفورية التى تصل إلى حد نقل الأحداث حال وقوعها بالفعل، والإثارة من خلال التفاصيل الإنسانية التى

تتبدى من الصور المتتابعة والمتحركة التى لابد أن تثير انفعال المشاهد، وهو انفعال لا يعنى سوى ارتباطه وحماسه لما يتابعه . كذلك فإن متابعة الأحداث وجها لوجه، وخاصة فى اللقطات الكبيرة المقربة، من شأنها إيجاد علاقة قريبة بل وحميمة بين المشاهد والأحداث الجارية أمامه ، مما يشعره بدلالتها وأهميتها ، كما يمكن أن يبرز جوانب الغرابة فيها. فالمشاهد لا يتطلب من نشرة الأخبار أو البرامج الإخبارية أكثر من عنصرى التشويق والفائدة التى تنير عقله وتوسع مداركه . فإذا توافرت هذه العناصر فى النشرة والبرامج، فلابد أن تتحول إلى متعة ذهنية وفكرية وعقلية ووجدانية للمشاهد الذى لابد بدوره أن يحرص على متابعتها .

وتكاد الوظيفة الصحفية للتليفزيون تتشابه إلى حد كبير مع ما تقوم به الصحف من تحقيقات مصورة (ريبورتاجات) ، ولعل الاختلاف الوحيد بينهما يكمن فى اختلاف أسلوب الأداء والتوصيل ، لكن المضمون والهدف متطابقان إلى حد كبير. فالتحقيق التليفزيونى يملك إمكانات فائقة لتقديم الأحداث الحية، والتعليقات والتحليلات التى تفسر دلالاتها من خلال الأفلام والأحاديث واللقاءات مع أهل الاختصاص. فإذا كانت النشرة الإخبارية تقتصر على إذاعة الأنباء المختلفة والمتنوعة دون تعليق أو تفسير، فإن التحقيق التليفزيونى أو الريبورتاج الإخبارى ، يقوم بتفسير الأسباب التى أدت إلى وقوع مثل هذه الأحداث ، والتداعيات والنتائج التى يمكن أن تؤدى إليها، وعلاقات التأثير والتأثر التى تمارسها على نسيج الأحداث الأخرى المتفاعلة معها على الخريطة. وهذا التحقيق أو الريبورتاج لا يتناول الأخبار السياسية فحسب، بل أخبار التطورات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والعلمية والفضائية والسياحية والنسائية والأدبية والفنية والرياضية أيضًا ، وكذلك المعاهدات أو الندوات أو المؤتمرات أو الاتفاقيات أو الاكتشافات أو الاختراعات أو الشخصيات التى كانت المحرك الأساسى لهذه

التطورات. وكلما كان التحقيق زاخرًا بالمادة الثقافية المشوقة والمضمون العلمى السلس، كان ممتعًا ومثيرًا للمشاهد ومفيدًا له فى الوقت نفسه، إذ أنه يشعر عند نهاية التحقيق أنه ألم بمعظم جوانب الموضوع، واستوعب معظم خباياه، ولم تعد هناك تساؤلات محيرة لذهنه بشأنه .

أما فى مجال المجلات الإخبارية فإن التليفزيون فى وظيفته الصحفية يكاد يتطابق مع الصحف . فهذه المجلات التليفزيونية هى صورة مرئية وصوتية من المجلات المطبوعة المقروءة، وإن كانت تختلف عنها فقط فى أنها تتناول موضوعين أو ثلاثة على أكثر تقدير. وتسخر هذه المجلات كل إمكانات التليفزيون من تحقيقات ولقاءات وحوارات وندوات وأفلام ونقل خارجى فى تغطية الأحداث والمواقف التى تتناولها . وإذا كانت المجلة المقروءة لا تملك وسيلة للتوصيل سوى الكلمة والصورة المطبوعتين، وعلى القارئ أن يعيد فى ذهنه تصور ما يقرأ بطريقته الخاصة، فإن المجلة التليفزيونية لا تقف حاجزًا بين المشاهد وبين ما يتابعه بعينيه ويسمعه بأذنيه، إذ يجد نفسه وجها لوجه مع الشخصيات الواقعية وهى تتحرك بالفعل أمامه، والأصوات البشرية الحية بكل نبراتها ودرجاتها المتميزة. فالمجلة تكاد تكون قطعة من الحياة، تبلورت بكل أبعادها أمام المشاهد .

والبرامج والأفلام التسجيلية التليفزيونية عنصر حيوى من عناصر النشاط الإخبارى والإعلامى والصحفى والتثقيفى والتنويرى للتليفزيون ، خاصة فى مجال التاريخ والآثار والجغرافيا والسياحة والحضارة والثقافة . فهى تقدم صورًا حية للأماكن والمواقع بكل تفاصيلها ودقائقها ، بكل إيجابياتها وسلبياتها، وذلك من خلال وحدة فكرية وفنية مترابطة الأجزاء ، بحيث يسهل على المشاهدين ، كبارًا كانوا أم صغارًا، إدراك العلاقات العضوية بين المعلومات الواردة فى البرنامج أو الفيلم، والخروج منها بمنظور متكامل تجاه مضمونه. فالتليفزيون قادر على تقديم

المعرفة الخبرية، والثقافة الموضوعية، والتغطية التحليلية، والتسلية الممتعة فى توليفة قل أن نجد لها مثيلاً فى وسائل الإعلام الأخرى. فالمناظر اللافتة للانتباه بل والمبهرة تترى أمام عينى المشاهد فى حين تستسلم أذناه لصوت المعلق الذى يشرح ويحلل ويفسر ، بحيث تتحد العين مع الأذن فى تلقى أكبر قدر ممكن من المعرفة والمتعة.

والوظيفة الرئيسية للتعليق فى الفيلم الإخبارى أو التسجيلى أو التعليمى ، هى تقوية ما تعرضه الصورة ، ولذلك لا يكتب التعليق عادة إلا بعد الانتهاء من مونتاج الفيلم حتى يمكن تحديد ما تحتاجه لقطاته المختلفة من شرح وتحليل وتفسير ، وتحديد الزمن الذى يحتاجه التعليق على وجه الدقة، ويندر أن يوجد الفيلم الإخبارى أو التسجيلى أو التعليمى الذى لا يحتاج إلى التعليق بشكل أو بآخر، وإن كان حجمه أو أسلوبه يختلف من فيلم إلى آخر، تبعًا لنوعية موضوعه أو فكرته أو قصته. ذلك أن عرض تفاصيل هذا الموضوع أو هذه القصة عن طريق الصورة المرئية لا يكفى لاستيعابها والإلمام بها. فالصورة المرئية فى أغلب الأحيان لا تكمل إلا بالصورة الصوتية الموازية لها والمتفاعلة معها. فالتعليق يقوى تأثير الفيلم ويعمق دلالات الصورة المعروضة ويوضح معانيها للمشاهدين ، بمعنى أنه يشرح مغزاها الكامن خلف مرئياتها الواضحة للعينين ، ويضيف أشياء تخفى على نظر المشاهد فى الصورة أو يشرح نتائج ما يجرى فى الفيلم الذى لا يستطيع أن يفسر نفسه بنفسه فى أحيان كثيرة ، ولا يمكنه القيام بعملية الاستنتاج الذى ينهض بها التعليق على خير وجه .

فالتعليق على البرنامج الإخبارى أو الفيلم التسجيلى يكشف المكان الذى تجرى فيه الأحداث التى تتضمنها اللقطات أو المشاهد ، وزمن حدوثها ، والظروف والملابسات التى أحاطت بتصويرها . ويربط التعليق أيضًا بين لقطات الفيلم

ومشاهده وفقراته. وإذا كان من الممكن الاستغناء عن التعليق فى بعض أجزاء الفيلم ، مثل الانتقال من مشهد إلى آخر ، فلابد من بدء المشهد الجديد بلقطة عامة توضح للمشاهدين المكان الجديد ، وتوضح العلاقات داخل هذا المكان ، ثم لقطات تفصيلية تحدد الفترة الزمنية المواكبة للمشهد ودلالتها ومعناها . لكن من المفضل استخدام التعليق حتى يمكن الانتقال بحرية من نقطة ما فى موضوع الفيلم إلى نقطة أخرى مباشرة دون الحاجة إلى هذه اللقطات التوضيحية ، فليس المطلوب سوى استخدام بعض الكلمات التى تعبر عن مكان الحدث الجديد وزمنه. وبذلك يوفر التعليق كثيرًا من جهد المخرج والمصور وتكاليف الإنتاج.

ويلعب المونتاج أو التوليف دورًا ضروريًا فى بلورة التعليق وتأكيده ، خاصة فى فواصل الانتقال من مشهد لآخر . فالمونتاج هو اللغة المرئية للفيلم فى حين أن التعليق هو لغته المسموعة. ومن مفردات هذه اللغة مثلاً ، المزج الذى هو اختفاء تدريجى لأحد المناظر فى نفس اللحظة التى يظهر فيها منظر آخر ، ويوحى تأثيره بمرور الزمن أو تغيير المكان أو كليهما معًا . وهناك نوع آخر من الاختفاء الذى يتمثل فى الإظلام التدريجى للمنظر حتى السواد التام ثم يحل محله منظر آخر ، والمسح الذى هو عبارة عن انتقال من منظر إلى آخر عن طريق خط يعبر الشاشة. ومفردات المزج أو الاختفاء أو المسح كلها أدوات لمعرفة مكان وزمن المنظر الجديد ، ولذلك فهى ضرورية لتحديد سياق الفيلم وضبط إيقاعه ، ومواكبة ومتفاعلة مع التعليق الذى يمزج أو يمسح أو حتى يقطع من نقطة إلى أخرى مباشرة بدون عناء أو تكاليف إنتاجية. ففى مفردات التعليق عبارات لا حصر لها ، تعبر عن هذه الانتقالات مثل : «ومضت ستة أشهر» ، أو «وحل الشتاء ببرده القارص» ، أو «وعندما أتى المساء»، أو «وفى لحظة الوصول إلى ...»، وغير ذلك من العبارات التى ينطق المعلق بها فينتقل الفيلم من حال إلى حال .

ولا تقتصر وظيفة التعليق على شرح ما عجزت المناظر عن توصيله ، بل تشمل أيضًا الإسراع بإيقاع الفيلم ، وإثارة اهتمام مواكب ومماثل لما تثيره الصور واللقطات والمشاهد التى يتابعها المشاهدون. فإذا كان من المحتم أن تكون الصورة مؤثرة فى حد ذاتها لأن قوة تأثيرها شرط أساسى لنجاح الفيلم ، فإن التعليق الموضوعى والعلمى السلس يؤكد هذه القوة ويضاعف من تأثيرها ، فيشعر المشاهد بتزايد فى سرعة إيقاع الفيلم. فالتعليق يضيف إلى الصورة ولا يكرر بالكلمات ما يراه المشاهد بالفعل . فخير للمعلق أن يصمت لو وجد أن ما يقوله ، يستطيع أى مشاهد أن يرصده بنفسه، إذ إن المفروض فى التعليق أن يلقى الأضواء على الخلفيات التى لم يصورها الفيلم أو لم يستطع أن يصورها لسبب أو لآخر ، فى حين أنها تشكل نسيجًا ممتدًا لما ورد فى الفيلم. ومن هنا كانت ضرورة تمكن كاتب التعليق من أصوله وخصائصه التى تجعله متفردًا ومختلفًا عن أنواع الكتابة الأدبية والفنية الأخرى .

إن كاتب التعليق المتمرس والمتمكن يدرك تمامًا أنه يكتب كلمات ومعانى مصاحبة لأحداث الفيلم التسجيلى ومتفاعلة معها ومفسرة لها. فهو لا يكتب عملا أدبيًا أو تقريرًا صحفيًا كى يقرأه الجمهور للمتعة أو الفائدة ، لأن أحدًا لا يقرأ التعليق سوى المعلق نفسه، وبالتالى فإنه يُكتب للاستماع إليه بحيث يخضع لأصول النطق والإلقاء. فالمشاهد لا يقرأ التعليق ولا يراه وإنما يستمع إليه ولمرة واحدة فقط، وليس فى إمكانه استرجاع أى جزء يمكن أن يكون قد فاته ، أو لم يتأكد مما يتضمنه من ألفاظ أو معان أو أفكار. ولذلك يجب على كاتب التعليق أن يمتلك حاسة اختيار الكلمات المناسبة والأفكار الناصعة والمعانى السلسة التى لا تصدم المشاهد بأية تعقيدات لفظية أو تراكيب لغوية ملتوية أو حرجة على لسان المعلق. فمن الضرورى أن تكون الجمل قصيرة ورشيقة الإيقاع حتى يسهل

استيعاب معانيها ودلالتها دون ما حاجة إلى استرجاع، إذ إن إيقاع التعليق لا ينفصل عن إيقاع الفيلم التسجيلى بصفة عامة، أى أنه عمل سينمائى فى المقام الأول وليس نوعًا من الكتابة الأدبية أو الصحفية التى تكتب لذاتها .

والتعليق كعنصر سينمائى لابد أن يزامن الصور المتتابعة فى الفيلم. ولا يمكن أن يكتمل معناه لو تم الاستماع إليه مستقلاً ، وربما لم يكن له أى معنى على الإطلاق، ولذلك فإن الاستماع إليه لابد أن يتم أثناء عرض الفيلم. ومن البديهى أن يكون موضوعيًا ومتطابقًا مع مضمون اللقطات ومفسرًا لمغزاها ، وأيضًا متناغمًا فى سرعة اللقطات وإيقاعها . ومن السهل على المشاهد أن يشعر بانفصال التعليق عن سياق الفيلم إذا كان فاقدًا للتطابق الموضوعى مع المشهد ، أو للتلاؤم مع طابع الفيلم ، أو للتناغم مع سياقه بصفة عامة. فالتعليق هو أحد العناصر الدائرة فى فلك الفيلم والمكملة له ، بمعنى أنه يُكتب ليناسب الفيلم بعد الانتهاء من تصويره ومونتاجه . أى أن الفيلم لا يتم إنتاجه وإخراجه لكى يناسب التعليق الذى يأتى دوره بعد ذلك لشرح الأبعاد غير المنظورة لما يحدث فى الفيلم وتأكيد معناها لتعميق تأثيرها لدى المشاهد. أما ما يدركه المشاهد بنفسه، فليست هناك ضرورة لكى يكرره التعليق على مسامعه .

ونظرًا لأن وظيفة التعليق هى تعميق تركيز المشاهد فى الفيلم وليس تشتيته بعيدًا عنه ، فإن كلمات التعليق يجب أن تكون مجرد وسائل أو أدوات لتحقيق هذه الغاية، فالألفاظ يجب أن تكون شفافة بمعنى أن لا تقف حاجزًا بين المعانى والمشاعر التى تنقلها وبين قدرة المشاهد على استيعابها بسهولة. ولعل الاقتصاد فى استخدام الألفاظ يأتى فى مقدمة هذه الوسائل ، إذ يتحتم على كاتب التعليق أن يقول كل ما يمكن أن يعبر عنه بأبسط وسيلة ممكنة وبأقل عدد من الألفاظ ، بحيث لا يستغرق التعليق - عادة - أكثر من ثلث الفيلم ، لأنه لو ظل ملازمًا للفيلم من

أوله لآخره، فسوف يتحول إلى ما يشبه المحاضرة الرتيبة المفروضة عليه. ولو شعر المشاهد بهذه الرتابة ، فإنه قد يصاب بالملل من ذلك الصوت الذى لا يريد أن يصمت ويتركه مكانه – ولو مؤقتًا – للمؤثرات الصوتية والموسيقى المصاحبة للفيلم التى تمنحه أجواءً مشوقة توسع من مساحة وعمق المشاعر التى يثيرها الفيلم، وهى مشاعر لا تنفصل بطبيعة الحال عن معانيه .

ومن البديهى أن يتجنب التعليق التكرار والإطناب والإسهاب والزخارف والمحسنات اللفظية التى لا تضيف دلالات جديدة للمعانى الذى يسعى الفيلم لتوصيلها للمشاهدين. فالتعليق الجيد يقترب من الأسلوب الصحفى الرشيق الذى يطبع المعانى فى وجدان القارئ وذهنه دون أن يشعر أو يفكر فى كيفية وصولها إليه. لكن مهمة الكاتب الصحفى تبدو أخف وطأة من مهمة كاتب التعليق، لأن الكاتب الصحفى يدرك جيدًا أنه يكتب لكى يقرأه القارئ فى أى وقت يشاء وبالأسلوب الذى يحبه، ويمكنه مراجعة بعض المعانى التى لم يستوعبها جيدًا. كذلك فهو سيد موقفه الذى لا تزاحمه أية موثرات صوتية أو موسيقى لابد أن يحسب حسابها . أما كاتب التعليق فلابد أن يراعى التوازن بين كلماته وبين المؤثرات الصوتية والموسيقى المصاحبة للفيلم التى تمثل عنصرًا حيويًا من عناصر التأثير فى الفيلم التسجيلى، والتى يمكن أن يصيبها التعليق بالتشويش إذا أصر على مزاحمتها وفرض نفسه عليها. كذلك يضع كاتب التعليق فى إعتباره أن سلاسة الألفاظ ورشاقتها وانسيابها فى سياق متناغم من شأنه أن يسهل من مهمة مذيع أو قارئ التعليق بحيث تنتقل هذه السلاسة والرشاقة والانسياب إلى أسلوب إلقائه فلا يشعر المشاهد بأى نشاز فى السياق أو الإيقاع.

ومن أهم عناصر التعليق بدايته ونهايته . فالبداية هى التى تهيئ المشاهد لاستيعاب ما سوف يقال. فكلما شعر بمدى اتساقها وقدرتها على لمس الأوتار

الحساسة فى المعانى والدلالات التى يريد الفيلم توصيلها، فإنه يرحب بها ويتقبلها بسهولة، سواء على مستوى الوعى أو اللاوعى. وهى لا تحتمل أية مقدمات أو تمهيدات، بل عليها أن تشرع فورًا فى عزف النغمة أو الفكرة الأساسية للفيلم. وإذا كانت البداية هى التى ترسخ الإنطباع الأول فى ذهن المشاهد، فإن النهاية أو الخاتمة هى التى ترسخ الإنطباع الأخير الذى يمكن أن يلازم المشاهد بعد انتهاء العرض، ويجعله يشعر بالرضا والإشباع الفكرى والانفعالى .

وهناك شروط لابد من توافرها فى كتابة التعليق حتى يكون لقاؤه مريحًا على أذن المشاهد وقادرًا على توصيل المعلومات بيسر وسلاسة. فمثلاً يجب أن تكون كلمات التعليق بسيطة ومتناغمة فى سياق من الجمل القصيرة الخالية من الجمل الاعتراضية أو التعجبية أو الاستفهامية أو المحسنات البديعية أو الزخارف اللفظية، إذ يجب على التعليق أن يكون تقريريًا وإخباريًا وتحليليًا ومحايدًا بقدر الإمكان. فليس هناك ثمة استحسان وإعجاب أو اشمئزاز واحتقار ، بل أسلوب علمى موضوعى يحترم عقل المشاهد ويتسلل إليه فى رفق وهوادة ليترك له الحكم بنفسه على ما يتابعه .

وإذا كان إيقاع التعليق جزءًا عضويًا من الإيقاع العام للفيلم ، فلابد أن ينأى عن الرتابة التى تضعف تأثير الإلقاء، وتجعل المعانى تبدو باهتة ، ويمكن أن تصيب المشاهد بالملل والانصراف عن التعليق إلى التركيز على مشاهدة اللقطات المتتابعة. ولذلك يجب تغيير طول الجمل حتى يتنوع إيقاعها ويتناغم مع دلالات المعانى الواردة فيها. ومن الأفضل التركيز على أساسيات النحو والصرف وتجنب البلاغة اللفظية بقدر الإمكان حتى لا يتوه التعليق فى بحارها. ذلك أن الأسلوب العلمى والتقريرى والتحليلى والإخبارى للتعليق يميل إلى الاعتماد على الجمل التى تتكون من فعل وفاعل ومفعول به أو من مبتدأ وخبر.

وتلعب الفراغات بين فقرات التعليق دورًا مهمًا فى تشكيل إيقاع شريط الصوت بصفة عامة . فهذه الفراغات تُملأ إما بلحظات من الصمت حتى يتفرغ المشاهد تمامًا للرؤية العينية ، أو بالمؤثرات الصوتية أو الموسيقى المصاحبة للفيلم . لكن القاعدة العامة تؤكد أنه يجب على التعليق أو المؤثرات الصوتية أو الموسيقى ألا تكرر ما يستوعبه المشاهد من الصورة من تلقاء نفسه. فهذه العناصر لا تكرر وإنما تؤكد وتعمق وتشرح وتفسر وتحلل المعانى والدلالات والأفكار والمشاعر الصادرة عن الصورة ، وبذلك تؤدى الوظائف المطلوبة منها والتى تجعلها عنصرًا عضويًا فى الفيلم الإخبارى أو التسجيلى لا يمكن الاستغناء عنه . أما إذا لم تقم بهذه الوظائف فإنها يمكن أن تتحول إلى عالة عليه .

وكاتب التعليق لا يحرره من فراغ أو من خياله ، بل عينه دائمًا على كل عناصر الفيلم بحيث يرتسم فى ذهنه تصور دقيق وتفصيلى لمضمون كل مشهد على حدة ، ثم علاقته بالمشاهد التى سبقته أو التى تلته. ولعل الحركة التى يتضمنها المشهد تشكل المفتاح الأساسى لنوعية التعليق الذى يكتب له . فإذا كانت حركة توحى بالقوة والإثارة ، سواء أكانت قوة مادية أم معنوية، فإن التعليق يجب أن يمهد لها ذهن المشاهد ، ثم يشرح دلالتها عندما تقع ، ويتبعها بتحليل أثرها فيما حولها وتأثرها به فى الوقت نفسه . أما إذا كانت الصورة قادرة بمفردها ومن خلال عناصرها التفصيلية أن توصل مضمون هذه الحركة ومعناها ودلالتها إلى المشاهد الذى لا يحتاج فى هذه الحالة إلى تعليق تحليلى أو إخبارى أو تفسيرى ، فإنه من الضرورى أن يترك التعليق مكانه لمؤثرات صوتية أو «تيمات» موسيقية معدة خصيصًا لملء مثل هذه الفراغات ، بدلاً من الألفاظ المنطوقة التى يمكن أن تشوش على تركيز المشاهد واستغراقه فى متابعة الفيلم الإخبارى أو التسجيلى .

وبحكم أن إيقاع التعليق جزء لا يتجزأ من إيقاع الفيلم ، فإن اختيار الجمل

القصيرة أو الطويلة، والتى تقرأ بسرعة أو ببطء ، يعتمد على السرعة أو البطء فى المشاهد المتتابعة ذاتها . فلا يعقل أن تكون الجمل طويلة أو بطيئة فى مشهد ذى إيقاع سريع وخاطف ، والعكس صحيح بطبيعة الحال . فالتعليق البطىء المتأنى فى المشاهد الزاخرة بالتفاصيل والبطيئة فى حركتها ، يفسرها ، ويساعد المُشاهد على الإلمام بمعانيها ؛ والتعليق السريع فى المشاهد ذات الحركة السريعة من شأنه مضاعفة حيويتها وتدفقها ، وهذا التنوع فى الإيقاع لا يشترط فيه أن يكون ملتزمًا ببدايات الجمل ونهاياتها ، بل يمكن أن تكون هناك كلمة أو عبارة فى داخل الجملة الواحدة تتغير عندها سرعة التعليق ، بحكم ارتباط هذه الكلمة أو العبارة بلحظة معينة ذات دلالة مهمة فى سياق المشهد .

ومن التقاليد الشائعة فى ضبط إيقاع التعليق، تحديد المقاطع - وليست الجمل - البطيئة أو السريعة ، وغالبًا ما تكون هناك سرعتان داخل الإيقاع البطىء وأربع سرعات داخل الإيقاع السريع ، وعلى كاتب التعليق أن يحدد فى الهامش نوعية السرعة التى يجب اتباعها حتى لو كان سيقوم بقراءته بنفسه . هذا إذا كانت الفقرة بأكملها ستقرأ بسرعة واحدة . أما إذا كان التنوع فى السرعة مطلوبًا فى عبارات أو عند ألفاظ معينة ، فإنه يمكن أن يكتب فوق العبارات أو الألفاظ الملائمة للغرض نوعية السرعة ودرجتها المطلوبة . ويميل كتاب التعليق المتمرسون إلى كتابة التعليق ذى السرعات المتغيرة ولكن بشرط أن يكون مطلوبًا ومفيدًا ، فالسرعة ليست هدفًا فى حد ذاتها . وليست هناك طريقة للتمكن من الأساليب المختلفة للتعليق سوى الممارسة المستمرة والتمرين المتواصل ، ومشاهدة أكبر قدر ممكن من الأفلام الإخبارية والتسجيلية المتقنة . فإن هذا من شأنه أن يمتلك كاتب التعليق الحس البصرى والسمعى الذى يمنحه السيطرة على تقنيات التعليق كفن وصنعة.

وتختلف فترات الصمت من فيلم لآخر حسب مضمونه وحركته، لكن هناك تقاليد عامة يمكن الاسترشاد بها توفيرًا للجهد والوقت والتفكير . فمن البديهى أن تمنح فترات الصمت فرصة التنفس المريح والتقاط الأنفاس لقارئ التعليق أو المعلق حتى يواصل القراءة بطاقة متجددة . كما تجعل الفرصة سانحة دائمًا للمؤثرات الصوتية والموسيقى المصاحبة كى تضيف قدراتها التعبيرية إلى الفيلم ، بشرط ألا يزاحمها التعليق فيشتت من تركيز المشاهد، لكن إذا كانت المناظر المصاحبة للمؤثرات أو الموسيقى فى حاجة إلى شرح وتوضيح ، وفى الوقت نفسه لا يمكن الاستغناء عنها ، ففى هذه الحالة تتراجع هذه المؤثرات إلى الخلفية بخفوت صوتها حتى لا يشوش على كلمات التعليق . فالتوازن ضرورى بين التعليق والمؤثرات الصوتية والموسيقى المصاحبة، ويستدعى أن يخطط كاتب التعليق مقدمًا للنص المقروء والمؤثرات والموسيقى. وهو تخطيط أو تصور مبدئى يساعده تدوين الملاحظات التى يمكن أن تكون بمثابة خريطة عمل له بعد ذلك. كذلك من الأفضل لكاتب التعليق أن يقرأه بنفسه لو كان متمكنًا من عمل المعلق أو المذيع وهذا التخطيط يبلور نص التعليق نفسه أمام المعلق أو المذيع فيجعله يتجنب بعض الأخطاء التى هو فى غنى عنها. فالصفحة تنقسم إلى جانب أيمن وآخر أيسر . فى الجانب الأيمن يكتب ملخص الصورة الذى يواجه فى الجانب الأيسر نص التعليق دون رصد المؤثرات الصوتية والموسيقية التى يضعها المختصون بمعرفتهم. فالصفحة تشبه السيناريو التخطيطى أو التنفيذى للفيلم، فهى تحدد للمذيع متى يتكلم ومتى يصمت ، متى يسرع ومتى يبطئ ... إلخ.

ويمكن أن يقوم كاتب التعليق بقراءته ، أو يترك هذه المهمة لمعلق أو مذيع ، لكن بشرط أن يكون الصوت ملائمًا لمضمون الفيلم. وربما احتاج التعليق إلى أكثر من صوت بهدف التباين والتنوع فى بعض أجزائه. وإذا كان كاتب التعليق فى

حاجة ملحة إلى المران الطويل والممارسة المستمرة حتى يتمكن من أسرار حرفته وأصول فنه ، فإن المعلق أو المذيع فى حاجة إلى تدريب متواصل ومتعدد المستويات بعد ثبوت صلاحية صوته لموضوع التعليق . يبدأ هذا التدريب بممارسة قراءة التعليق أكثر من مرة، وتجنب الأخطاء التى لابد أن تحدث نشازًا أو كسرًا فى الإيقاع لا يمكن أن يفوت على المشاهدين مثل السعال ، أو الحشرجة ، أو جفاف الحلق، أو الخطأ فى القراءة، خاصة فى نطق الأسماء والمصطلحات الفنية، أو التردد، أو اللجلجة ، أو التلعثم ، أو الارتفاع والانخفاض غير المقصود فى الصوت ، أو عدم التمكن من نبرة الصوت وطبقته نتيجة اجهاد أو شرود ، فهذه الأخطاء أو الهفوات يلحظها المشاهدون بسهولة ويمكن أن تثير ضيقهم أو نفورهم أو سخريتهم .

ويعرف المعلقون ما يطلق عليه مصطلح «تجاوز العلامة»، ففى أثناء التسجيل يوضع أمام المعلق إما مصباح يعطى إشارة ضوئية عندما يطلب منه البدء فى القراءة أو أن يربت أحد المشرفين فى الأستديو على كتفه. ومن المعروف أن استجابة المعلق لهذه الإشارة تستغرق ثانية واحدة من الفيلم الدائر، أى خمسة وعشرين كادرًا من زمنه. ولا يمكن أن يتجاوز المعلق أكثر من هذه الثانية للبدء فى نطق الفقرة التالية من التعليق ، وإلا فقد القدرة على مواكبة الحركة فى المشهد أو اللقطة.

كما يجب على المعلق أن تنطلق عينه إلى ما بعد الكلمات التى ينطقها لسانه فى أية مرحلة من المراحل ، حتى لا يفاجأ بظهور مؤثر لابد أن يؤديه فى مقطع ما دون أن يستعد له فيتردد أو يتلعثم . أما إذا كانت هناك ضرورة لإبراز أو تأكيد كلمة أو عبارة معينة ، فيمكن جعل نغمة الصوت ذات مغزى معين ، أو رفع الصوت ارتفاعًا طفيفًا ، أو التوقف للحظة موقفًا ذا مغزى قبل الكلمة أو العبارة المقصودة . كذلك من المفضل إحداث تغيير فى نغمة الصوت بارتفاعه ارتفاعًا طفيفًا بعد وقفة ذات مغزى عند قراءة كلمة أو عبارة أراد كاتب التعليق التركيز عليها . إن هذا

الارتفاع الطفيف فى نغمة الصوت بعد الوقفة ذات المغزى ، يشبه التركيز الذى يلجأ إليه بعض الصحفيين علي بعض الكلمات أو العبارات وذلك بكتابتها ببنط أسود أو وضع خط تحتها إبرازًا لأهميتها . ومن حق المعلق أن يحصل على التعليق قبل التسجيل بمدة كافية كى يتأكد من أن العلامات مكتوبة وتوضح الإرشادات والمطالب الخاصة بالتعليق ، وكى يقرأه بصوت مرتفع قبل أن يبدأ فى قراءته بحيث يستبعد الأصوات التى تبدو ثقيلة أو ناشزة على أذن المشاهد ، أو التى تفتقر إلى الوقع أو الإيقاع المتناغم ، أو الكلمات أو العبارات التى تجعل اللسان يلتوى لا شعوريًا ، كما يمكنه تدريب لسانه على التعليقات التى يستحيل أن ينطق بها دفعة واحدة فيضيع منها الكثير من معناها ، وأيضًا تحديد الوقفات وضبط السرعات حتى تبدو القراءة متسقة الإيقاع ومتناغمة النبرة من أولها لآخرها. فهناك طابع عام أو شخصية متميزة للتعليق يتم تحديدها بمعرفة الكاتب والمخرج والمعلق. وفى ضوء هذا الطابع أو هذه الشخصية يقوم المعلق «ببروڤا» القراءة التى يسجل فيها ملاحظاته وعلاماته التى ترصد التوجهات التى اكتسبها من التجريب. فهى علامات تحدد مواقع ارتفاع الصوت أو انخفاضه ، والوقفات سواء لالتقاط الأنفاس أو للتركيز على كلمات ذات مغزى معين ، وهكذا بحيث يصبح التعليق مثل المدونة الموسيقية التى تحدد للعازف مسارات عزفه .

وإذا كانت الرتابة فى الإلقاء عيبًا مرفوضًا تمامًا ، فإن المبالغة فيه لا تقل عنها سوءًا . فالتلوين ورفع الصوت وتغيير النبرة أو الطبقة والتشديد والتركيز والتأكيد والإسراع وغير ذلك من العناصر اللازمة لحيوية التعليق ، لابد أن تتم فى ضوء الطابع العام له دون الوقوع فى خطأ المبالغة التى يمكن أن تؤثر على مصداقيته فى نظر المشاهد عندما توحى إليه هذه المبالغة بأنها واجهة خادعة يحاول بها المعلق أن يغطى على تفاهة المضمون وسطحيته . إن قراءة التعليق هى ترجمة أمينة وصادقة

لكلماته ومعانيه ودلالته . وقد ساعدت الأجهزة الإلكترونية الحديثة على تسهيل هذه المهمة وضبطها بأسلوب علمى دقيق للغاية .

وإذا كان المعلق هو القارئ المختفى وراء مشاهد الفيلم الإخبارى أو التسجيلى، فإن المذيع هو القارئ الظاهر بشخصه على الشاشة أمام جمهور المشاهدين . وعلى الرغم من حرص كل فنانى التليفزيون ومفكريه على الإكثار من المادة الفيلمية بقدر الإمكان ، فإن المذيع لا يزال الواجهة التى تختفى خلفها كل جهود العاملين معه ، والأداة التى توصل معظم المواد الإخبارية ، وجزءًا لا يستهان به من المواد التثقيفية والتنويرية والتعليمية والتوجيهية . ومن هنا كانت ضرورة التدقيق فى اختياره لأن المسألة ليست مجرد قراءة نشرة أو تعليق ، بل حضور ويقظة وحس فنى ولغوى لماح ، بالإضافة إلى التمكن من الإلقاء والنطق السليم وأصول النحو والصرف. وليس من الضرورى أن يكون المذيع معلقًا ناجحًا ، أو العكس ، وذلك للاختلافات الفنية والنوعية بين النشاطين ، لكن من السهل على من يريد اتقانهما معًا أن يحقق هدفه نظرًا لأوجه التشابه بينهما والتى لا تقل عن أوجه الاختلاف بينهما .

وإذا كان المذيع هو أداة توصيل جيدة للأخبار والمعلومات والأفكار، فهو فى الوقت نفسه ، أداة إيجابية وواعية تستطيع أن تهضم ما تقوم بتوصيله حتى تقدمه للمشاهد على أحسن صورة . وخاصة أن المسألة ليست مسألة صوت وإلقاء فحسب ، بل صورة وأداء أيضًا . فلابد من توظيف الصوت والشكل اللذين يعكسان شخصية جذابة ، ومقنعة ، وطبيعية لا تبالغ ولا تتكلف ، ولا تتصنع ، ولا تتظاهر بما ليس فى طبيعتها أو طبيعة المشاهدين الذين تتوجه إليهم بالحديث. كذلك فإن تمكن المذيع من عناصر المادة التى يقدمها تزيد من مصداقيته فى نظر المشاهدين مما يجعلهم يشعرون بألفة حقيقية معه . وهذه المصداقية تنعكس على

تعبيراته فتبدو صادقة ونابعة من القلب والعقل دون ما حاجة إلى انفعال مصطنع يؤدى بطبيعة الحال إلى أداء مفتعل . فقد يظن البعض أن المبالغة كفيلة بتوصيل الإحساس والفكر بمنتهى الفاعلية إلى المشاهدين ، لكن التجربة العملية أثبتت أن المبالغة تؤدى إلى عكس ذلك تمامًا ، لأنها توحى دائمًا بالافتقار إلى الصدق ، وتضعف من درجة التركيز الحقيقى فى المادة المذاعة . فقد يلتفت المشاهدون إلى الأداء المفتعل أكثر من انتباههم للموضوع ، أما المذيع المتمكن والمتمرس والواعى فيحرص على أن يكون أداة جيدة التوصيل للموضوع بقدر الإمكان .

ويثق المشاهدون فى المذيع الواثق فى نفسه ، وهذه الثقة لا تتأتى إلا من خلال تمكنه من المادة التى يقدمها واطمئنانه إليها، وتنعكس على أدائه بالقوة والتلقائية. ويجب ألا يقتصر تمكنه على المادة المذاعة فحسب بل يمتد ليشمل الثقافة الواعية بشتى جوانب الحياة والاطلاع على أمهات الكتب، قديمها وحديثها. ذلك أن قوة شخصية المذيع وقدرته وتمرسه وثقافته وحبه وإخلاصه لعمله من العوامل التى يستطيع من خلالها أن ينفذ إلى عقل جمهوره، ويمتلك وجدانه. وهذه القوة تنبع من اهتمامه وحماسه البالغين لعمله والفهم الكامل لكل ما يقدمه، فسرعان ما تنتقل عدوى هذا الاهتمام والحماس والحرص على الاستيعاب والفهم إلى المشاهدين.

والمذيع فى حاجة إلى تدريب مستمر ، خاصة فى مطلع حياته العملية ، لأن هناك جانبًا سيكلوجيًا لابد أن يسيطر عليه فى أدائه وإلقائه ، خاصة الإحساس بالرهبة والخوف والقلق عندما يترسب فى عقله الباطن أو الواعى على حد سواء أنه يتوجه بالحديث إلى ملايين يرصدون عليه كلماته وحركاته وسكناته ، وهو يواجه الميكروفون والكاميرا فى آن واحد. لكن اتقانه لدقائق عمله ، شكلاً وموضوعًا ، لابد أن يعقد أواصر الصداقة الوطيدة بينه وبين كل من الميكروفون والكاميرا. ومن

المعروف أن الإلقاء المتقن يساعد إلى حد كبير فى تحسين مميزات الصوت وبلورة نبراته وطبقاته ودرجاته وتطويعها للفكرة أو الإحساس الذى يريد المذيع توصيله، وأيضًا فى التحكم فى سرعة الإيقاع وارتفاع الصوت . أما القراءة القلقة أو المتوترة فسرعان ما تصيب المشاهد بنفس الأعراض، فتثير نفوره ويغير القناة أو سخريته فيثرثر مع من حوله ، جاعلاً من المذيع مادة للضحك والفكاهة.

وهناك فرق كبير بين الكلمة المذاعة من الراديو أو التليفزيون والكلمة المنشورة فى الصحيفة الموجودة تحت أمر القارئ ليقرأها فى أى وقت يشاء ، ويستعيد الآراء أو الأفكار أو المعانى أكثر من مرة ليفهمها أو ليتأكد من فهمه لها ، ولذلك يستطيع الصحفى أن يذكر بعض المصطلحات الفنية أو الألفاظ التى لا يسهل نطقها لأن القارئ يملك الوقت والقدرة المتأنية على استيعابها أو الاستفسار عنها . أما المادة المذاعة فإن مجرد دغم أو عدم وضوح حرف فى كلمة قد يؤثر على فهم المستمع أو المشاهد لها ، وبما أن هذه الكلمة هى جزء من نسيج لفظى وفكرى، فلابد أن تؤثر بالسلب على الفهم العام له . والمستمع أو المشاهد بطبيعته لا يحب أن يتابع مادة مذاعة لا يفهمها أو يستوعبها . ومن هنا كانت ضرورة وضوح الإلقاء، ونصاعة النطق ، وسلاسة التعبير ، وسهولة الألفاظ ، لأن أية كلمة تفوت المستمع أو المشاهد لن يستطيع استعادتها لفهمها والتأكد منها .

وتعتبر نشرة الأخبار اختبارًا حقيقيًا لقدرة المذيع على التمكن من وضوح الإلقاء ، وفصاحة النطق ، والسيطرة على نبرات صوته ، بحيث يحافظ على مستواه وشخصيته المتميزة وحياده فى التعبير عن المادة التى يذيعها . لكن هذا لا يعنى أن تكون قراءته آلية أو رتيبة حتى لا يصاب المشاهد بالملل أو الميل إلى النعاس. فلابد من تلوين الصوت وتنويع الإيقاع من فقرة لأخرى حسب مضمون الخبر وطبيعته. فالنبرة الرصينة تعبر عن الأخبار الرسمية، والنبرة المعبرة عن الأسى تعبر عن أخبار

الكوارث والمحن الإنسانية ، والنبرة الخفيفة تعبر عن المواقف والأحداث الطريفة ، لكن بشرط عدم المبالغة فى التلوين الصوتى والتنويع الإيقاعى حتى لا يفقد المذيع حياده الموضوعى فى التعبير عن مضمون مادته. ذلك أن اختلاف نبرات التعبير الصوتى يكاد يكون محصورًا فى اختلاف درجات الأهمية بين الأحداث التى لا يمكن أن تكون على وتيرة واحدة .

فإذا امتلك المذيع هذه الخصائص والإمكانات ، وأصبحت جزءًا لا يتجزأ من طبيعة إلقائه وأدائه ، فلابد أن يوحى بالثقة والاتزان والاحترام والاقناع والمصداقية. ولذلك إذ أجرينا اختبارًا على عدد من المذيعين من ذوى القدرات المختلفة والمتباينة فى المستوى والكفاءة ، وجعلناهم يقرأون نفس المادة الإذاعية أو التليفزيونية على جمهور مختلف من المشاهدين، وقمنا بقياس مدى جودة توصيل مضمون هذه المادة إليهم ، فسوف نجد اختلافات فى استيعاب هذه المادة وفهمها ، بدرجة أو بأخرى ، طبقًا للقدرات الشخصية للمذيع . خاصة أن درجة فهم المذيع نفسه للمادة تنعكس على درجة توصيله لها، فهى ليست مجرد قراءة آلية لا تهتم بالمعانى التى تتضمنها .

وكفاءة المذيع لا تقتصر على إتقان الإلقاء والأداء ، بل تشمل أيضًا سرعة البديهة ، وقوة الملاحظة ، والقدرة على التصرف اللحظى ، ومواجهة كافة الاحتمالات والمفاجآت التى يمكن أن تطرأ نتيجة أى خطأ أو عطل أو عطب . صحيح أنها احتمالات نادرة الحدوث لكن لابد من وضعها فى الاعتبار. ولعل المراجعة الدقيقة للنشرة، شكلاً وموضوعًا، من شأنها أن تقلل من هذه الاحتمالات إلى حد كبير، بالإضافة طبعًا إلى الصيانة الدورية والدقيقة لكل أجهزة الصوت والإضاءة فى الأستديو ، بحيث يكون كل شىء على ما يرام بمجرد بدء إذاعة النشرة الإخبارية .

أما بالنسبة للإذاعات الخارجية التى يقوم فيها التليفزيون بتغطية أحداث مهمة من موقع حدوثها من خلال بث مباشر مثل المؤتمرات العالمية أو القومية ، والمؤتمرات الصحفية ، والمهرجانات والاحتفالات والمباريات والمسابقات وغيرها من الأحداث التى تهم الجماهير العريضة، فإن دور المذيع يتراوح بين دور المندوب الصحفى والمعلق التليفزيونى ، بحيث يضع فى اعتباره أن يمد المشاهدين بالأخبار والمعلومات التى لا يرونها على الشاشة ، أو يعلق على الأحداث المعروضة من زوايا تضيف إليها أبعادًا غير مرئية. إن أكبر خطأ يرتكبه المذيع أن يصر على مواصلة الحديث والتعليق دون توقف، خاصة إذا كان يقوم بوصف مواقف وأحداث يراها المشاهدون بالفعل وليسوا فى حاجة إلى وصفها على الإطلاق. فإذا كان هذا مقبولاً بل ومطلوبًا فى الراديو ، فإنه مرفوض تمامًا فى التليفزيون الذى لا يحتاج فيه المشاهد إلا إلى بعض التفاصيل القليلة التى تضيف إلى ما يتابعه المشاهد ولا تكرره.

ولكى يتجنب المذيع هذه الأخطاء أو الثغرات أو الزوائد أو التكرار أو الازدواج ، عليه أن يتبع ما يتبعه المعلق على الفيلم الإخبارى أو التسجيلى ، فيكون ملمًا ومستوعبًا للموضوع الذى يقوم بتغطيته صوتيًا وبصريًا بحيث لا يكون حديثه تقريرًا لما يجرى بالفعل والذى يشاهده الجمهور على الشاشة بل يضيف إليه أعماقًا وأبعادًا مستقاة من قراءاته واطلاعاته الواسعة حوله قبل البث . وكلما كانت ثقافة المذيع شاملة وعميقة فإنه لا يلجأ إلى المبالغة أو الافتعال أو التصنع لأن مخزونه الثقافى والمعرفى الثرى يمده دائمًا بما يغنيه عن هذه المظاهر السطحية الجوفاء التى تفسد على المشاهد إحساسه الواقعى بما يدور فى موقع البث المباشر وكأنه متواجد فيه. إن الصورة الدقيقة والصادقة التى يقدمها المذيع من موقع الأحداث ، تكمل فى ذهن المشاهد ما لا يرصده بعينيه على الشاشة . كما أن عليه أن ينوع من تعليقاته ومتابعاته للفقرات المختلفة ، وألا يكرر نفسه إذا طال وقت الإذاعة . وإذا

استدعى طول التغطية التليفزيونية أن يقوم بها أكثر من مذيع ، فعليهم أن يتفقوا قبل البث على توزيع الكلمات والتعليقات فيما بينهم بحيث لا يكرر أحدهم ما قاله الآخر ، أو تتحول تغطيتهم إلى مجرد عبارات إنشائية أو بلاغية تبدو جوفاء وهزيلة عندما يقارنها المشاهدون بما يرونه من أحداث حية. وخاصة أن هناك قاعدة أساسية لا يمكن تجاهلها فى أية تغطية تليفزيونية وهى أن تكون تعليقات المذيع فى حالة الضرورة والحاجة إليها فقط ، ويترك للكاميرا كل الفرص الممكنة لكى تتكلم أكثر، إذ إن بلاغة الكاميرا فى أحيان كثيرة لا يمكن أن تضاهيها بلاغة الكلمة ويجب أن يتحلى المذيع بالحرص والحيطة حتى لا يتورط فى مواقف هو فى غنى عنها. فمثلاً عليه تجنب الخوض فى موضوع لا يعرف عنه سوى الشذرات التى يعرفها رجل الشارع ، ومن حقه أن يرفض مقدمًا تغطية مثل هذا الموضوع الذى لم يتسلح له بما فيه الكفاية . فإذا كانت هناك تغطية لوقائع توقيع معاهدة سلام تاريخية -على سبيل المثال- وجاءت هذه المعاهدة بعد حروب وصراعات ومعارك استمرت لأكثر من جيل، فإذا لم يكن المذيع ملمًا بهذه الخلفية التاريخية وتفاصيلها المثيرة والمأساوية والزاخرة بالمفارقات ، فإنه سيلجأ إما إلى العبارات الإنشائية التقليدية أو إلى وصف ما يتابعه المشاهدون بالفعل من باب تحصيل ما هو حاصل. ذلك أن التغطية التليفزيونية هى فى حقيقتها مادة علمية لتنوير المشاهد وتثقيفه عن طريق العين والأذن، فكأن المشاهد يطالع أحداث الماضى فى كتاب، ويتابع أحداث الحاضر على الشاشة فى الوقت نفسه ، مما يجعل من التغطية متعة تنويرية وتثقيفية مزدوجة.

ومهنة المذيع مثل أية مهنة أخرى لها متاعبها ومشكلاتها خاصة فى مجال التغطية الخارجية ، لكنه يتحتم عليه فى الوقت نفسه ألا يظهر ضيقه أو قلقه أو شعوره بالإرهاق والإجهاد من جراء ما يعانى منه ، بحيث يبدو صوته ومظهره طبيعيين بقدر الإمكان ، فلا يلحظ المشاهد أى نشاز أو توتر يشتت ذهنه بعيدًا عن

المادة المذاعة . كذلك فإن انفعاله بالموقف الذى يقوم بتغطيته يجب ألا يتجاوز حدود الحياد الموضوعى ، حتى لا يشعر المشاهد بأنه يحاول التأثير عليه فى اتجاه معين برغم أن الكلمات التى ينطق بها تلتزم هذا الحياد . فالمذيع الذى يغطى مباراة لكرة القدم - مثلاً - بين ناديين فى نهائى مباريات الكأس أو الدورى، يجب أن يلتزم الحياد الموضوعى حتى لو كان لديه ميل شخصى لأحد الناديين؛ أو يغطى جنازة إحدى الشخصيات الكبيرة ، فإنه يجب عليه ألا يصل إلى حد الإجهاش بالبكاء؛ أو يغطى مهرجانًا للمسرحيات الكوميدية ، فليس من حقه الاندماج فى المتابعة والتغطية إلى حد القهقهة ؛ أو يغطى وقائع جريمة بشعة هزت الرأى العام ، فليس من صلاحياته أن يبدى ذهوله أو اشمئزازه أو احتقاره ... إلخ. أما إذا كان المذيع يتابع الموقف من موقع قائظ الحرارة أو قارص البرودة أو مزدحم لدرجة الإحساس بالاختناق، أو كان عليه أن يواصل التغطية لمدة طويلة دون أن يتسلم منه الميكروفون زميل آخر، فإن عليه أن يصمد لكل هذه المتاعب وغيرها ، وأن لا يسمح لها بالتأثير على إلقائه أو أدائه ، بحيث يظل مظهره أمام المشاهد طبيعيًا وعاديًا بقدر الإمكان .

ولا تقتصر أنواع التغطية التليفزيونية على التغطية الإخبارية أو التسجيلية ، بل تشمل معظم البرامج الأخرى مثل برامج المقابلات مع الشخصيات والضيوف الجديرين بمعرفة ما عندهم من خبرات وتجارب ومعلومات ، وبرامج الندوات التى تتناول قضايا حيوية بالنسبة للمشاهدين ، وبرامج المسابقات التى تشرك المشاهدين فى اختبار معلوماتهم فى شتى جوانب المعرفة ، وبرامج الشباب والرياضة ، وبرامج الأطفال، وبرامج الرسوم المتحركة، وبرامج الموسيقى والغناء، وبرامج الرقص والاستعراض، وبرامج الفن الشعبى، والبرامج الدينية... إلخ. ولذلك آثرنا أن يكون الفصل التالى عن أنواع التغطية التليفزيونية المختلفة والمتنوعة.

الفصل الثالث
أنواع التغطية التليفزيونية

تشبه أنواع التغطية التليفزيونية المختلفة أنواع التغطية الصحفية إلى حد كبير وإن اختلفت قنوات التوصيل. فهناك تغطية المقابلات واللقاءات، الندوات والاجتماعات، المسابقات والمباريات المعلوماتية، أنشطة الشباب والرياضة، العمال والفلاحين والحرفيين، المرأة والبيت، الأطفال، الرسوم المتحركة، الموسيقى والغناء، الرقص والاستعراض والباليه، والفنون الشعبية، الأدب والمسرح والسينما، والبرامج الدينية، والسياحية، والتعليمية... إلخ. وهذا النوع من التغطية أو البرامج يتطلب من المقدم أو المذيع أن يكون صاحب شخصية قادرة على المبادرة واللماحية واليقظة أو ما يسمى بالحضور التليفزيونى الذى يمكنه من إدارة الحديث أو الحوار أو التعليق فى رشاقة وجاذبية بعيدًا عن الافتعال والتكلف والتصنع، حتى يصل إلى أكبر قطاع ممكن من المشاهدين المهتمين بمتابعة هذا البرنامج أو ذاك، أو الذين يمكن جذبهم إليه من متابعى البرامج الأخرى. ويتعاون مقدم البرنامج أحيانًا مع كاتب أو صحفى يعده له، أو يشاركه فى إعداده، أو ينفرد هو بإعداده وتقديمه إذا كان من الأسماء الإعلامية والصحفية الكبيرة. ونظرًا لأن الفروق بين الصحافة والتليفزيون هى فروق فى الوسيلة والأداة وليست فى الغاية والهدف، فإن بعض العاملين فى الصحافة يمارس نشاطه فى التليفزيون بتقديم بعض البرامج، وبعض العاملين فى التليفزيون يكتب عن تجاربه وخبراته فى الصحف، بحيث يبدو كل من التغطية الصحفية والتليفزيونية منظومة إعلامية وتثقيفية وتنويرية واحدة. وعلى سبيل المثال فإن من أهم برامج التليفزيون الأمريكى برنامج «واجه الصحافة» الذى يجعل من

الصحافة والتليفزيون منظومة واحدة تقف بالمرصاد لكل السلبيات التى يمكن أن يرتكبها المسئولون فى مسيرة العمل القومى .

وتأتى فى مقدمة أنواع التغطية التليفزيونية برامج المقابلات أو اللقاءات مع الشخصيات البارزة أو الفذة سواء أكانت مشهورة أم غير ذلك ، لأن الهدف من مثل هذه اللقاءات أن لديها ما يمكن أن يفيد المشاهدين بخبراتها وثقافاتها وتجاربها المتعددة فى شتى مجالات الحياة . وهذه المقابلات تتبع نفس منهج المقابلات الصحفية والإذاعية ، باستثناء عنصر الصورة المتحركة التى تلعب دورًا كبيرًا فى صياغة رؤية المشاهدين لكل من الشخصية والموضوع الذى يدور حوله الحوار. فالمقابلة الصحفية تعتمد على الكلمة المنشورة والصورة الثابتة ، والمقابلة الإذاعية تعتمد على الحوار الصوتى الموصل لمضمونها وعلى المستمع أن يتصور فى ذهنه تفاصيل المقابلة بين المذيع والضيف، لكن المقابلة التليفزيونية لا تترك مجالاً للتصور أو التخيل لأن المشاهد يتابع بعينيه الصور وبأذنيه الأصوات ، ومن هنا كان الدور الحيوى الذى يلعبه كل من المخرج والمصور بالإضافة إلى دور المذيع أو المحاور بطبيعة الحال . ذلك أن زوايا التصوير ، وحجم اللقطات ، والقطع للانتقال بين المذيع والضيف أو بعض عناصر الديكور الموجود فى المشهد أو بعض مشاهد من أفلام إخبارية أو تسجيلية تشرح أو تؤكد ما جاء على لسان الضيف، كل هذا وغيره من عناصر إخراج البرنامج يؤثر بطريقة مباشرة أو غير مباشرة على نظرة المشاهد تجاه المقابلة واستيعابه لتفاصيلها . فالحوار ليس بين المذيع والضيف فحسب ، بل تشترك فيه الكاميرا والإضاءة والديكور أو المنظر الطبيعى إذا كان التصوير خارج الأستديو.

وما ينطبق على برامج المقابلات ينطبق على برامج التليفزيون الأخرى باستثناء أن الإعلانات لا تتخللها فى معظم الأحيان لأنه ليس من المعقول قطع الحوار وإذاعة إعلان أو أكثر ، حتى لو كانت السلعة المعلن عنها تمت بصلة لموضوع

الحوار. أما فى البرامج الأخرى فيمكن أن تقطعها الإعلانات المتصلة بمضمونها مثل برامج المرأة والبيت أو الشباب والرياضة أو السياحة ... إلخ. ذلك أن الحوار فى برامج المقابلات لابد أن يكون متصلاً ومتسقًا ومتناميًا لأن أى قطع يمكن أن يشتت مضمونه فى ذهن المشاهد . فهذه البرامج تحتاج إلى منهج علمى لصياغة الأسئلة أو التساؤلات التى يجب أن تتطور بأسلوب لماح وجذاب ومشوق. وليس هناك منهج ثابت ومقنن بطريقة محددة لأنه يمكن أن يتغير ويتطور طبقًا لنوعية الضيف واختلاف مضمون الحوار . وبرغم هذا التغير من حلقة إلى أخرى فإن أصول الإعداد لمثل هذه البرامج يرسى لها تقاليد عامة مثل ضرورة الكشف عن الجوانب الحيوية والمثيرة والمهمة فى شخصية الضيف التى تهم المشاهد ويجب أن يلم بها، وتجنب الأسئلة أو الاستجوابات المبتورة التى لا يجد الضيف إجابات شافية عنها سوى بنعم أو لا أو ربما . كذلك ليس من الحصافة أن يحرج المحاور ضيفه ببعض الأسئلة الشائكة أو الشخصية التى قد يروغ منها أو يمتنع تمامًا عن الإجابة عنها، خاصة إذا شعر أنه موضع استجواب أو تحقيق. فهناك طرق ذكية ولماحة وناعمة ودبلوماسية لا حدود لها لاستخراج أفضل وأعمق ما فى الضيف من معلومات وخبرات، أما الأسئلة الحرجة فيمكن أن يلجأ إليها المحاور فى حالة إذا ما شعر أن الضيف يستهين بعقل المشاهد ويدعى أشياء لا تستقيم مع المنطق العادى، أو أنه يناقض نفسه بنفسه فى الحوار نفسه ، أو يحاول أن يجعل من نفسه بطلاً لم يأت الزمان بمثله ، أو يقوم بالدعاية لنفسه أو لإنجازاته كما لو كانت المقابلة إعلانًا غير مباشر له... إلخ. هنا تنهض الأسئلة الحرجة بدورها فى تطوير مجرى الحوار أو إيقافه عند حده ، خاصة إذا كان البث مباشرًا على الهواء ، أما إذا كان البرنامج مسجلاً فيمكن حذف أى خروج عن سياقه المعقول فى عملية المونتاج .

ومن الطبيعى أن يكون معظم تركيز الكاميرا على الضيف بصفته الهدف

الاستراتيجى والعمود الفقرى للبرنامج ، أما المذيع أو المحاور أو مقدم البرنامج ، فالجمهور يعرفه بصفة عامة أو من الحلقات السابقة من البرنامج ولا تتركز عليه الكاميرا إلا عندما يلقى الأسئلة أو يتدخل فى الحوار. لكن عندما تتركز الكاميرا على ملامح الضيف أو حركاته فى لقطات مكبرة تظهر انفعالاته بمختلف أنواعها، فإنها تضيف إلى المشاهد معلومات لا تقدمها الكلمات التى ينطق بها الضيف. وهذا هو ما نعنيه بمشاركة الكاميرا فى الحوار الذى لم يعد قاصرًا على مقدم البرنامج . ومن هنا كانت ضرورة استيعاب كل من المخرج والمصور لنص الأسئلة قبل التسجيل حتى يكونا على استعداد لاقتناص اللقطات الموحية والمحملة بالمعانى والدلالات التى تختلف باختلاف الضيف والموضوع ، وخاصة أن برامج المقابلات يمكن أن تغطى كل أنواع الموضوعات العامة أو المتخصصة التراثية أو المعاصرة ، الثابتة أو المتغيرة ، التقليدية أو المستجدة فى شتى المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والفكرية والحضارية .

وهناك نوع آخر من البرامج يعد تطويرًا لبرامج المقابلات وهو البرامج التى تعقد الندوات وتغطى مناقشاتها ومجادلاتها فى أى موضوع مطروح بين الأطراف المعنية التى يفضل أن تكون متناقضة ومختلفة التوجهات حتى يتولد عن مناقشاتها الساخنة آراءً وأفكارً جديدة. وهذه الندوة التليفزيونية تنعقد بين عدد من المشتركين والمتحدثين والمتحاورين يتراوح ما بين ثلاثة وخمسة أو ستة على أكثر تقدير ، على أن يقوم بتنظيم الندوة وإدارتها مذيع أو مقدم برامج أو أحد المشتركين فيها إذا كانت له القدرة على ذلك ، حتى لا يدخل النقاش فى متاهات جانبية أو طرق مسدودة أو دوائر مفرغة . بل ويستطيع مدير الندوة أن يجمع الخصوم فى قضية فكرية أو ثقافية معينة بشرط أن يضع فى اعتباره أن الخصومة بينهم خصومة فكرية وليست شخصية تطبيقيًا للمبدأ الحضارى الشهير : الاختلاف فى الرأى لا يفسد للود قضية.

وبرامج الندوات التليفزيونية هى فى حقيقتها تدريب على الممارسة الديمقراطية الناضجة ليس بالنسبة للمشتركين فيها فحسب ، بل بالنسبة للمشاهدين أيضًا . فهم لا يتابعون الندوة كمجرد متفرجين سلبيين لا دور لهم سوى الاستماع بين استرخاء وتثاؤب ، لأن هدف الندوة الأساسى هو إثارة تفكير المشاهد وتكوين رأى خاص به تجاه موضوع المناقشة والحوار ، وخاصة أن الموضوع بصفة عامة لابد أن يكون جماهيريًا إلى حد كبير ، حتى لو كان يناقش قضية متخصصة . وهذا يعتمد على السلاسة والبساطة والوضوح فى توصيل القضية إلى أكبر قطاع ممكن من الجمهور . ولذلك فالأساتذة الأكاديميون الذين لا يستطيعون سوى مخاطبة الصفوة أو النخبة المتخصصة لا يصلحون لبرامج الندوات التى يجب أن يستوعبها الجمهور العادى. أما الخبير الأكاديمى الذى يستطيع تبسيط آرائه ومعادلاته ومصطلحاته الفنية فيعد الضيف المفضل لمثل هذه الندوات .

ويفضل ألا يميل مدير الندوة أو مقدم البرنامج إلى رأى معين من الآراء المطروحة للمناقشة ، لأنه إذا فقد موقفه الموضوعى أو المحايد فإنه سيفقد بالتالى مصداقيته عند المشاهد الذى يمكن أن يفسر أسلوب إدارته للندوة على أنه يحاول أن يلوى عنقها كى تتجه فى مسارها صوب الرأى الذى يميل إليه. لكن هذا لا يعنى أنه ممنوع من الاشتراك فى المناقشة وأن دوره قاصر على تحديد فترات الحديث لكل عضو من أعضاء الندوة ، بل من حقه أن يشارك بالرأى مشاركة إيجابية بشرط ألا يحاول أن يفرض رأيه أو يؤثر فى الجمهور لإقناعه به ، هذا فى حالة إذا كان هناك جمهور يتابع الندوة داخل الأستديو. إن مشاركته فى الحوار هى فى حقيقتها مشاركة تنويرية أو تفسيرية أو تحليلية أو تصحيحية إذا نأت المناقشة أو انحرفت عن خطها الأساسى .

وهذا الخط الأساسى لا ينتهى بالضرورة إلى حل حاسم أو استنتاج جامع

مانع للموضوع المطروح للمناقشة . فليس هناك من يملك القول الفصل أو القرار الأخير فيه حتى لو كان مسئولاً فى موقع تنفيذى لأن القرارات لا تؤخذ فى الأستديو أمام الكاميرا والميكروفون. وإذا كان هدف الندوة هو التنوير وفتح الموضوعات للمزيد من التفكير والتقويم والتحليل، فمن الأفضل أن يظل الموضوع مفتوحًا بين جمهور المشاهدين على نطاق جماهيرى لعلهم يستطيعون تحديد آرائهم تجاهه على أساس المعلومات والأخبار والأفكار والآراء التى طرحت فى البرنامج ، وبذلك تتحول الندوة التليفزيونية إلى ندوة جماهيرية قادرة على تكوين رأى عام أو تيار شعبى متبلور .

ومن البرامج الشائعة فى تليفزيونات العالم برامج المسابقات الثقافية أو المباريات المعلوماتية التى تسعى إلى نشر الثقافة والمعلومات بطريقة مسلية بل ومثيرة. ويشترك المشاهدون فى هذه البرامج إما بالحضور الفعلى فى الأستديو أثناء التصوير أو بالاتصال التليفونى على الأرقام التى يحددها مقدم البرنامج لهم. وغالبًا ما يشترك أكثر من معد فى هذا البرنامج، خاصة إذا كانت المسابقة تغطى عدة فروع علمية وثقافية ومعرفية وفنية فى العلوم الطبيعية والوضعية والإنسانية والفنون والآداب . وغالبًا ما يقتصر دور مقدم البرنامج على التقديم والتحكيم بين المتسابقين على أساس الإجابات النموذجية المكتوبة فى النص ، والرد على المكالمات الهاتفية الواردة إلى البرنامج ومعرفة اسم المتسابق وعنوانه حتى يمكن إرسال الجائزة إليه فى حالة فوزه أو حضوره شخصيًا لتسلمها . كذلك فإن من مهام مقدم البرنامج توجيه الأسئلة ثم تحديد الوقت الملائم للإجابة فى إطار الزمن المخصص للبرنامج ، واجراء القرعة بين المتسابقين إذا تساووا فى الإجابات الصحيحة، وربط الفقرات بتعليقات مرحة وجذابة .

ونظرًا لشعبية هذه البرامج التى يلتفت حولها المشاهدون فى شوق يمزج

المعرفة بالمتعة والثقافة بالتسلية، والعلم بالإثارة ، فقد أقبلت المؤسسات والشركات على تمويل هذه البرامج ، بالتكفل بالجوائز المالية أو العينية من منتجاتها مقابل ذكر اسمها فى البرنامج . وفى الدول الرأسمالية الكبرى مثل الولايات المتحدة الأمريكية تصل الجوائز والمكافآت إلى أرقام فلكية، بحيث يربح المشاهد وهو جالس فى عقر داره مئات الألوف من الدولارات أو فيلا أو سيارة فارهة أو يختًا أو رحلة حول العالم فى فنادق النجوم الخمسة لمجرد إدلائه بإجابة صحيحة فى مكالمة هاتفية فى أثناء إذاعة البرنامج. وبرغم الصبغة التجارية لهذه البرامج فإنها تشجع الاطلاع والثقافة والمعرفة والعلم ، وحتى إذا كان المشاهد غير متحمس للإقبال على هذه المنابع المعرفية ، فإن مجرد مشاهدته لمثل هذا البرنامج وحرصه على متابعته نظرًا لعناصر التشويق والإثارة التى ينطوى عليها ، يعد بمثابة تثقيف متجدد نتيجة للمعلومات المتنوعة التى يلتقطها من الإجابات الصحيحة ، وهذه فى حد ذاتها جائزة قيمة حتى إذا لم يفز بالجائزة المالية أو العينية .

وهناك أيضا برامج الثقافة العامة التى تعتمد على الأفلام التسجيلية التى تصور منطقة جغرافية أو أثرية أو ظاهرة أنثروبولوجية واجتماعية أو مشروعًا قوميًا جديرا بالمناقشة أو غير ذلك من الظواهر والقضايا الجديرة بالمعرفة والإطلاع . فليس كل مشاهد بقادر على معاينتها على الطبيعة ولذلك يقوم التليفزيون بنقلها إليه فى عقر داره. وهذه البرامج تستطيع بالمادة الفيلمية المصورة أن تقدم كل فروع المعرفة الإنسانية كما لو كانت كل حلقة منها بمثابة كتاب مصور عن موضوع معين ، **يواكبه** بالطبع تعليق وتحليل وتفسير كل ما غمض على المُشاهد من مناظر أو حركات أو لمحات أو نظريات أو معادلات ... إلخ. وهذه البرامج تقدم الثقافة العامة بأسلوب شيق وجذاب لأنه ليس على المشاهد سوى أن يتابع باستمتاع المناظر التى ترد أمام عينيه . وهى تشبه إلى حد كبير الريبورتاج الصحفى باستثناء أن المادة

الكلامية المطبوعة تتحول إلى مادة مسموعة ، والصور الثابتة تتحول إلى صور متحركة نابضة بالحياة.

أما البرامج السياحية فتلعب دورًا إعلاميًا ضروريًا فى الجذب السياحى ليس بالنسبة للأجانب فحسب بل لأبناء البلد أيضًا بعد أن اكتسبت السياحة الداخلية أهمية بالغة فى دعم الاقتصاد القومى ، مثلها فى ذلك مثل السياحة القادمة من الخارج . ونظرًا لأن السياحة أصبحت صناعة بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان، فقد أصبحت تحت يدى معد البرامج السياحية مادة خصبة وثرية ومشوقة للمشاهدين. وهى مادة لا تقتصر على المناطق الأثرية العريقة أو منتجعات الاستجمام سواء فى الشتاء أو الصيف ، بل تشمل أيضًا مختلف أنواع الفندقة وصناعة التذكارات السياحية التى يحملها السائح معه عند عودته إلى بلده . ولا يجد القائمون على البرامج السياحية مشكلة فى جمع المادة الفيلمية اللازمة لها ، كل ما هناك أن عليهم أن ينتقلوا إلى الأماكن والبقاع والمناطق والمزارات التى قرروا تقديمها ، وبعد دراسة الجوانب والملامح التى سيتم التركيز عليها من خلال سيناريو يجمع بين الصورة والتعليق ، يشرعون على الفور فى تصوير البرنامج. وهذه البرامج تشكل اغراءً لا يقاوم بالنسبة لأصحاب المؤسسات والشركات السياحية الذين يجدون فيها فرصة مناسبة لإذاعة إعلاناتهم عن الرحلات التى يقومون بتنظيمها، والمشروعات التى يقيمونها فى مناطق الجذب السياحى ، كالمسارح والأندية الليلية التى تقدم الفنون الشعبية والفولكلورية التى تمنح لكل بلد طابعه المميز . كذلك فإن مقدم البرنامج يستضيف المسئولين والخبراء السياحيين لمناقشة القضايا واقتراح الحلول للمشكلات التى يمكن أن تعوق الازدهار السياحى ، فقد أصبحت السياحة عِلمًا متخصصًا له معاهده وكلياته ، وصناعة لها مؤسساتها وشركاتها ومراكز إنتاجها. ومن الواضح أن التليفزيون كان سندًا ودعمًا قويًا لتطوير هذه الصناعة وازدهارها ، وقناة لتوصيل علومها بأبسط الأساليب لجمهور المشاهدين.

ويمكـن لـلـتـلـيـفـزيـون أن يـكـون مؤسسـة تـعـليـمـيـة أيضًا مـن خـلال البرامـج التعليمية التى يقدمها على شكل مناهج دراسية سواء لمراحل محددة من التعليم الرسمى فى الدولة ، وكأنه مدرس خصوصى يساعد الطلبة على استيعاب ما فاتهم فى الفصل الدراسى ، أو يقدم مناهج تعليمية لإتقان حرف معينة وهى البرامج المعروفة فى العالم باسم «اصنعها بنفسك» «Do It Yourself» ، وتعلم أعمال السباكة والكهرباء والديكور والدهان وتركيب السيراميك والنجارة والميكانيكا والإلكترونيات والأزياء ... إلخ. وكانت هيئة الإذاعة البريطانية رائدة فى إنشاء ما عرف باسم «جامعة الهواء» منذ أوائل الستينيات ، حتى تشجع من فاتهم التعليم العالى أن يواصلوه من خلال المحاضرات والدروس والتجارب العلمية التى تجرى أمامهم على الشاشة ، والشرح المسهب والتفسير الدقيق لها. ويعقد فى آخر كل عام امتحان يقوم بأدائه كل المشتركين فى المناهج الدراسية، وذلك فى منازلهم. وهو امتحان لا خوف فيه من الغش لأن الإجابة عن الأسئلة تأخذ شكل البحث القصير الذى يحق لكاتبه أن يستعين بأية مصادر أو مراجع وأن يستشهد بمقتطفات نصية منها فى إجابته. ويتم إرسال الإجابات إلى إدارة «جامعة الهواء» ليصححها الأساتذة والمشرفون عليها ، لينتقل الطالب الناجح إلى سنة أعلى وهكذا إلى أن يحصل على درجة علمية متخصصة يستطيع بها أن يتأهل لشغل وظيفة تناسبها، مثلها فى ذلك مثل أية درجة جامعية أخرى. وهذا يدل على قدرة التليفزيون على تغطية الجانب التعليمى بل والمنهجى الدراسى فى حياة المشاهدين ، بل ويساهم فى محو الأمية فى البلاد التى تنتشر فيها . ذلك أن انتشار التليفزيون فى كل القرى والنجوع والبقاع النائية والمناطق الفقيرة، جعل منه طاقة تنوير لعقول كل من يتابعونه ، بل ومنهجًا تعليميًا لهم إذا ما أحسن استغلاله بجمعه بين العلوم والمعارف والمعلومات والثقافات والخبرات والتجارب وبين وسائل الجذب الممتع والتشويق الراقى .

وتتعدد أنواع التغطية التى ينهض بها التليفزيون من خلال برامجه المتنوعة ، بحيث يصعب أن نجد ركنًا أو زاوية من زوايا الحياة لم يتغلغل إليها التليفزيون بأضوائه الكاشفة والتحليلية والتثقيفية . فى مقدمة هذه الأركان تأتى برامج المرأة والبيت التى أصبحت من الملامح المميزة لكل تليفزيونات العالم . فالمرأة بصفتها نصف المجتمع ، والبيت بصفته النواة الأساسية التى ينهض عليها المجتمع كما يجب أن يكون ، لابد أن يكونا دعامتين لأكثر من برنامج تليفزيونى موجه إلى هذا القطاع الحيوى من المجتمع . فإذا كانت الأم هى المدرسة الأولى التى يتربى فيها الطفل، فإن للتليفزيون جانبًا تربويًا فى منتهى الخطورة أيضًا ، إذ أنه أول نافذة يطل منها الطفل على العالم خارج البيت والأسرة. وكلما كانت الأم واعية وناضجة فإنها تستطيع أن تربى أبناءها على النهج السوى والصحيح. ولا شك أن برامج المرأة فى التليفزيون تساعدها فى هذه المهمة الحضارية التى يعتمد عليها مستقبل الوطن بأسره. فإذا كانت الأم تعمل خارج المنزل لتساهم مع زوجها فى مصاريفه، فإن الوقت الذى يتبقى لها فى يومها تنفقه فى تصريف شئون البيت ، وبالتالى يصعب عليها أن تطالع الكتب أو الأبحاث التى يمكن أن تستنير بها فى تنشئة أبنائها . من هنا كانت أهمية برامج المرأة التى تسد هذا الفراغ الفكرى والثقافى والتربوى ، سواء من خلال التمثيليات القصيرة المستقاة من الحياة والتى تظهر السلبيات التى يجب تجنبها ، أو أحاديث خبراء التربية وعلم النفس فى مجالات سيكلوجية المرأة والمتاعب النفسية التى يمكن أن تصيبها بالإحباط، أو نصائح الأطباء بخصوص الأمراض والمشكلات النسائية خاصة فى مراحل البلوغ والمراهقة والزواج والحمل والولادة وسن اليأس والكهولة والشيخوخة .

وكما تهتم برامج المرأة بعقلها وفكرها وجوهرها، فإنها تهتم أيضًا بمظهرها وملبسها سواء داخل البيت أو خارجه، فتساعدها فى اختيار الأزياء التى تناسب شكلها وحجمها وسنها ، وفى كيفية ترتيب بيتها وتنسيقه بما يناسب مساحته وعدد

حجراته وميزانية الصرف عليه . وبطبيعة الحال فإن الصورة التليفزيونية تقدم كل هذه الفقرات بتفاصيلها الدقيقة بحيث يصبح الشرح والتفسير مجرد تكملة لها لمزيد من الوضوح . ونظرًا لأن التليفزيون لا يعترف بالحدود الجغرافية بين البلاد ، فإن المرأة تستطيع أن تتابع على شاشته ما تفعله نساء العالم فى البلاد الأخرى ، ليس فيما يتصل بالمظاهر الاجتماعية كعروض الأزياء فحسب ، بل أيضًا بالإنجازات التى تحققها المرأة فى الخارج أو الإحباطات التى تصيبها والأسباب والتداعيات التى أدت إليها .

ونظرًا لأن المرأة تنتمى إلى كل بيئات المجتمع وقطاعاته وطبقاته بطبيعة الحال، فإنه يجب على القائمين على برامجها فى التليفزيون أن يضعوا فى اعتبارهم هذه الاختلافات البيئية والطبقية والاجتماعية ، بحيث لا تقتصر البرامج على مخاطبة المرأة الحضرية فى العواصم والمدن فحسب بل تشمل أيضًا المرأة الريفية أو البدوية أو الجبلية أو السواحيلية، الشابة أو المسنة، الغنية أو الفقيرة ، المثقفة أو الأمية...إلخ، وأن تتوغل هذه البرامج فى المشكلات اليومية والمعيشية التى تعانى منها المرأة ، وتساعدها على إيجاد حلول لها ولو جزئية . فبرامج المرأة ليست مجرد أزياء وتجميل وديكور وأطباق اليوم ، فهناك عناصر أكثر حيوية لابد من تغطيتها .

وتقودنا برامج المرأة والبيت إلى برامج الأطفال، إذ إن كل برامج التليفزيون فى نهاية الأمر تشكل منظومة متكاملة ومتناغمة تغطى كل جوانب الحياة البشرية بحيث يصعب فى كثير من الأحيان وضع حدود فاصلة تمامًا بين البرامج على اختلاف أنواعها وتسكينها فى خانات. فبرامج المرأة مثلاً تتداخل مع برامج المقابلات والندوات ، والبرامج الدينية والطبية ، وبرامج العمال والفلاحين بالنسبة للمرأة العاملة ، وبرامج الشباب والرياضة بالنسبة لإعداد البطلات الرياضيات فى مختلف الألعاب ... إلخ. ونفس الوضع بالنسبة لبرامج الأطفال - كمثال آخر -

لأنها تتداخل مع برامج المرأة والرسوم المتحركة والعرائس والمسرح والسينما والأدب... إلخ .

والهدف الاستراتيجى من برامج الأطفال بصفة خاصة، وتأثير برامج التليفزيون الأخرى على الأطفال بصفة عامة ، هو هدف تعليمى وتثقيفى وتربوى بالضرورة وإن كان يتوسل بكل توابل التسلية والترفيه والإثارة التى تجذب الأطفال إليها بقوة تجعلهم يتعاطون الجرعة التعليمية والتثقيفية والتربوية بعيدًا عن جهامة الدروس المباشرة ، وخاصة أن الطفل يبدأ ارتباطه بالتليفزيون مبكرًا قبل التحاقه بالمدرسة. أى أن صياغة عقله وإحساسه بالحياة يبدأ بالتليفزيون قبل المدرسة. وفى الربع الأخير من هذا القرن تزايدت شكوى الجمهور فى معظم بلاد العالم من البرامج التليفزيونية التافهة التى تقدم للأطفال. فمثلاً فى الولايات المتحدة الأمريكية تزايدت الطلبات التى رفعت إلى الكونجرس ومعه الهيئة المشرفة على محطات التليفزيون لوضع حد لمثل هذه التفاهات التى باتت تسيطر على معظم برامج الأطفال وفى مقدمتها الإفلاس التربوى والعنف الجسدى .

والقضية برمتها تبدأ بأسلوب التأليف لبرامج الأطفال. وإذا كان المفهوم الشائع للكاتب الناجح لبرامج الأطفال أنه الكاتب الذى يستطيع أن يحتفظ بهم أكبر وقت ممكن أمام شاشة التليفزيون، ولا بأس من استخدام بعض التوابل الكفيلة بهذا الجذب مثل إدخال بعض مشاهد العنف بحجة أن العبرة الأخلاقية للموقف تتطلبها ، فإن هذا الاتجاه سرعان ما يتطور إلى حشر مثل هذه المشاهد لمجرد أنها تثير إعجاب الأطفال وتشعل داخلهم نعرة التباهى بالقوة الجسدية، وتشدهم بقوة إلى البرنامج المعروض. والكاتب الذى يملك الوعي التربوى والإبداع الدرامى فى الوقت نفسه، يضع فى اعتباره دائمًا مدى التأثيرات السلبية لهذه المشاهد أو المفاهيم على هذه العواطف الغضة والعقول الناشئة. ذلك أن مخاطبة الأطفال تختلف إلى حد كبير عن مخاطبة البالغين ، ومن هنا كانت ضرورة دراسة الكاتب

لسيكلوجية الطفل حتى يضع يديه على القنوات الصحيحة والصحية لصياغة عقله ووجدانه صياغة سليمة وناضجة . كما أن فى الإبداع الدرامى وسائل لا تحصى من الإثارة الفكرية والمتعة الوجدانية والتسلية الراقية ، ليس من ضمنها العنف والأفكار التافهة والمواقف الفجة .

ولعل القدرة على التخيل من القدرات التى يستمتع الطفل بممارستها ، خاصة فى عالمه الداخلى المغلق على ذاته ، وربما جنحت به هذه القدرة الى شطحات لا تحمد عقباها . هنا يبرز دور الكاتب التليفزيونى المبدع الذى يستطيع من خلال أعماله الدرامية أن يعيد صياغة هذه القدرة بحيث يوجهها وجهة خلاقة وتربوية. فعندما يصل الطفل إلى مرحلة البلوغ يبدأ فى التكيف مع الظروف التى تحيط به ، ويحصر عقله فى أهداف شبه محددة أمامه ، ولا يسمح باحتمالاته وتوقعاته أن تشط بعيدًا أكثر من اللازم ، أما عقل الطفل فيتميز بالخيال الإبداعى الذى يحقق فيه كل ما لا يستطيع تحقيقه فى حياته الواقعية. والكاتب المتمرس الدارس لسيكلوجية الطفل يدرك هذا تمامًا ، ويتخذ من هذا الخيال الإبداعى مادة خصبة يعيد صياغتها على الورق ، وعندما يشاهدها الطفل على الشاشة يشعر بأن الشطحات المشوشة التى كثيرًا ما تعتريه قد أعيد تنظيمها وتنسيقها وأصبحت أكثر تبلورًا ووضوحًا منطقيًا ، بحيث تؤثر على فكره وسلوكه بأسلوب تربوى يجعله أكثر قدرة على فهم الحياة . أى أن الكاتب التليفزيونى يبنى جسرًا بين خيالات العالم الداخلى للطفل ومعطيات الواقع الخارجى المحيط به ، بحيث يمكنه من تحقيق ما هو قابل للتنفيذ منها، أو ربما كان قابلاً للتنفيذ فى المستقبل بعد أن تتوافر القدرات والإمكانات لذلك.

والتليفزيون بصفة خاصة يشكل عالمًا شبه متكامل للطفل. وهناك حادثة مشهورة ذكرت أكثر من مرة سواء فى دراسات الطفولة أو الإعلام، تحكى قصة

طفل لم يتجاوز الرابعة من عمره، اختلى ذات مرة بجهاز التليفزيون فى بيته ، وشرع فى محاكاة الكبار بالضغط على أزراره بطريقة عشوائية، وإذ بالتليفزيون يبدأ فى الإرسال وتتوالى المشاهد ، والطفل يتراجع إلى الخلف صائحًا دون أن ينادى على أمه أو شخص بعينه: «لقد امتلكت العالم . لقد امتلكت العالم» . ولم تكن هذه الصيحة نوعًا من الشطحات الخالية من المعنى أو الدلالة بل كانت تعبيرًا موضوعيًا ومنطقيًا وعمليًا عن علاقة الطفل بالتليفزيون الذي ينتقل به بين مختلف بلاد العالم من خلال برامجه المتنوعة سواء أكانت للأطفال أو البالغين .

ولهذا فإن الكتابة للأطفال تشكل تحديًا مثيرًا وممتعًا للكاتب المبدع الذي يتخذ من خيال الطفل وعقله مسرحًا لشخصياته وأحداثه ومواقفه وأفكاره. فكما هو معروف فإن الطفل يولد وهو صفحة بيضاء قابلة لأى نوع من النقش عليها سواء أكان نقشًا إبداعيًا وخلاقًا وتربويًا أم نقشًا تافهًا وفجًا وسطحيًا . فالطفل الآن فى سنى مراحل عمره المبكر يخزن معلوماته ويشكل تخيلاته طبقًا للمشاهد والمعارف والأفكار التى يتلقاها عن التليفزيون أضعاف تلك التى يستقيها من أبويه وأخوته الكبار. وتكمن الخطورة فى أنهم يصدقون كل ما يرونه على الشاشة ، خاصة إذا كان يضرب بقوة على أوتار خيالهم الذى يتجسد أمامهم ، فينتقل من مجال البصيرة والتخيل إلى منطقة البصر والمعاينة ، وكأنه تحقق وتحول إلى واقع يمكن إدراكه بإحدى الحواس الخمس. ولذلك لا يقبل الأطفال على البرامج التى لا تثير خيالهم الذى يجب أن يتعامل معه الكاتب بحنكة فنية ودراية تربوية حتى لا ينجرف إلى الشطحات الفاقدة لأية دلالة عملية أو إسقاط واقعى. فالخيال أداة رائعة وفعالة لتغيير الواقع وليس مجرد تهويمات أو أوهام أو خرافات هائمة فى عوالم لا ندرى عنها شيئًا . وكلما استطاع الكاتب أن يمنهج خيال الطفل، زاد من نضجه الفكرى ووعيه العملى بالواقع الذى يعيشه . وخاصة أن الطفل على استعداد لأن

يتقبل الشخصيات والمواقف والمواقع والأحداث والأفكار على أنها حقائق لا تقبل الجدل أو تحتمل الرفض، من خلال سياقها المحكم والمتطور بصورة متصاعدة ومتنامية ومنطقية ومشوقة ، لا تجعل الملل يتسلل إلى وجدان الطفل .

وهناك من الكتاب المتمرسين والخبراء بعالم الطفل من يعتبر مصطلح «برامج الأطفال» تسمية خاطئة، فهم يفترضون فى هذه البرامج أن تسعى أيضًا لأسر اهتمامات الآباء والأمهات وغيرهم من الكبار والبالغين. بل إنه فى بعض الأحيان يصبح الكبار هدفًا استراتيجيًا للبرنامج ، بالإضافة إلى الصغار بطبيعة الحال. فالكبار يستطيعون إلتقاط المعانى والدلالات التى يمكن أن تفوت على الأطفال ثم يدخلون معهم فى حوارات إيجابية ومثمرة، كما أنه من المفيد أن يطلع الكبار على مشاهدات الصغار التليفزيونية حتى يقفوا معهم على أرض مشتركة ويعرفوا الأسباب التى تجعلهم يسلكون على نحو معين، إذ إن هذه المشاهدات يمكن أن تكشف عن المفاتيح المؤدية إلى عالم الطفل بكل آماله وآلامه، رغباته ومخاوفه، طموحاته وإحباطاته... إلخ. وهذه مسئولية جسيمة على كاهل الكاتب الذى يجب أن يجمع فى عمله بين القيمة الأخلاقية والمتعة الدرامية، وأن يراعى مدى تقبل الطفل للمادة المعروضة ومدى تأثيرها على تصرفاته فيما بعد، مما يساعد الآباء والأمهات على ترسيخ مثل هذه القيمة الأخلاقية فى أذهان الأبناء وسلوكياتهم.

وتتنوع مسئولية القائمين على برامج الأطفال بين مراعاة اهتمامات الأطفال واحتياجاتهم، وهى اهتمامات واحتياجات تختلف من جيل لآخر، طبقًا للمتغيرات الاجتماعية والثقافية التى لا تتوقف أبدًا ، وبين الدوافع والأسباب النفسية والاجتماعية التى تتشكل ، سلبًا أو إيجابًا ، نتيجة لهذه المتغيرات والضغوط الاجتماعية المحيطة بالطفل . فالعلاقة بين الطفل ومجتمعه ليست بالبساطة التى قد يتصورها البعض ، لأنها يمكن أن تكون أكثر غموضًا وتعقيدًا من علاقة البالغ

بالمجتمع. ولعل من أهم المهام الملقاة على عاتق برامج الأطفال أن تعلم الطفل معنى المسئولية والالتزام ، حتى لا يفاجأ بهما ويتضرر منهما عندما يكبر ويكتشف أن الحياة مسئوليات والتزامات أكثر منها مباهج ومسرات .

ويجب على برامج الأطفال أن تمهدهم وجدانيًا وذهنيًا للانتقال من مراحلة الطفولة إلى مرحلة البلوغ ، وذلك بتجسيد وتقديم بعض الحقائق والخواص المرتبطة بعالم البالغين. وهذا بدوره يلقى بمسئولية على عاتق الذين يكتبون ويعدون برامج الشباب والكبار التى لا يمكن منع الأطفال من مشاهدتها فى أحيان كثيرة. فليست هناك فواصل حاسمة أو حواجز قاطعة بين برامج الصغار وبرامج الكبار ، بل هناك جسور ممتدة فيما بينها ، والتواصل الذى يجب أن يتواجد بين الأجيال ، لابد أن ينعكس بدوره على التواصل بين برامج الصغار والكبار. ولذلك فإن أحداث الإجرام والعنف والقسوة والقتل التى تزخر بها برامج الكبار بحجة أنها موجهة إلى ناضجين بالغين لا خوف عليهم من التأثيرات السلبية التى يمكن أن تدفعهم إلى محاكاة ما يشاهدونه يمكن أن يتابعها الصغار أيضًا لأن التليفزيون ليس دارًا للسينما تعرض فيلمًا مكتوبًا عليه «للبالغين أو للكبار فقط» ، بل هو يكاد يكون مباحًا للأطفال فى معظم ساعات النهار على وجه الخصوص. ولذلك يجب ألا يقتصر التوجه التربوى على برامج الأطفال بل يمتد ليشمل برامج البالغين والكبار أيضًا، فالقضية تشمل المجتمع بأسره ، حاضره ومستقبله ومصيره .

والأطفال أكثر ذكاءً بل ودهاءً مما يعتقده الكبار ، وأى برنامج يظن كاتبه ومعده أن الأطفال يمكن أن يتقبلوا أى شىء مهما كان فجًا أو تافهًا ، أو سطحيًا ، لابد أن يكون برنامجًا فاشلاً . فالطفل يعتز بعقله كالبالغ تمامًا ، ولا يصدق إلا كل ما هو مقنع منطقيًا ودراميًا وفكريًا ، وأية استهانة بعقله لابد أن تؤدى به إلى رفض البرنامج وعدم العودة لمشاهدته مرة أخرى. خاصة أطفال نهاية القرن العشرين

وأوائل الحادى والعشرين الذين يلعبون بالأجهزة الإلكترونية ويتصلون بأقرانهم فى أية بقعة من بقاع العالم عن طريق الشبكات الفضائية مثل «الانترنت» . ولذلك يمكن القول بأنه إذا كان على كاتب الأطفال أن يهبط إلى مستواهم الفكرى والعقلى حتى يصبح مفهومًا فى الأجيال السابقة ، فإن عليه فى هذا الجيل والأجيال القادمة أن يرتفع إلى مستوى فطنتهم التى اكتسبوها من طوفان المعلومات الذى يغرقهم يومًا بعد يوم بل ويتصاعد بلا هوادة ، خاصة أنه ينتمى بحكم سنه إلى أجيال سابقة ، وليست لديه الخبرة الإلكترونية التى اكتسبوها لضيق وقته ، أو عدم ترحيبه بهذه المتغيرات ذات الإيقاع اللاهث ، أو عجزه عن استيعابها. فالطفل الذى بلغ السابعة أو الثامنة فى هذا الجيل يملك القدرة على الاستجابة الواعية لما يدور حوله من أحداث اجتماعية واقتصادية وثقافية . أما الذى بلغ التاسعة أو العاشرة فإنه يصبح قادرًا على إبداء رأيه النقدى فى البرامج أو التمثيليات التى تقدم، خاصة أنه يبدأ أيضًا عند هذه السن فى قراءة الصحف والمجلات التى تساعده على تكوين هذا الرأى النقدى . وهو يتابع النشرات الإخبارية والبرامج التسجيلية والثقافية ، ويعرف منها الأحداث السياسية والاجتماعية والعلمية التى تدور فى عالمه، ولذلك فإن أية برامج موجهة إليه، ومنبتة الصلة بهذه الأحداث والمتغيرات لا تشبع تطلعاته ولا تبلغ آفاقه. ولذلك لابد أن تكتسب حكايات البساط السحرى ، وعلاء الدين والمصباح السحرى، وعلى بابا والأربعين حرامى، وسندريللا، وذات الرداء الأحمر، وشهرزاد ، والثعلب المكار ، والأرنب الجبان، والسلحفاة البطيئة ، والبطة الكسولة ، والقطة المدللة، والحمار العنيد ، وغير ذلك من حكايات الأطفال أبعادًا جديدة . وإذا عجز التراث عن إمداد الكاتب بهذه الأبعاد الجديدة، فعليه أن يبتكر قصصًا جديدة مستوحاة من روح العصر وتقنياته المتطورة. وبذلك يمكن أن يتحول الإنسان الآلى (الربوت) أو الكومبيوتر أو سفن الفضاء أو غير ذلك من الاختراعات الحديثة إلى أبطال وشخصيات ومواقف وأحداث وصراعات درامية فى هذه القصص الجديدة .

وقد اتفق علماء الاتصال والاجتماع والنفس على اعتبار التليفزيون من أخطر وسائل الاتصال، إن لم يكن أخطرها على المشاهدين لتمتعه بميزات الصوت والصورة واللون والأسرية، والآنية أو اللحظية وانعدام الجهد المبذول فى الحصول على رسالته. وهو مثل معظم الاختراعات الحديثة سلاح ذو حدين ، إذ يمكن استخدامه فى بناء البشر ، خاصة الأجيال الجديدة منهم ، ويمكن أن يؤدى إلى هدمهم وتدميرهم إذا رسخ فيهم قيم العنف والقسوة والحقد والكراهية . وقد أثبتت الإحصائيات والدراسات التى أجريت فى عام ١٩٩٥ فى كل من الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا أن التليفزيون سبب من الأسباب الهامة لانتشار العنف فى المجتمع . صحيح أنه لا يوجد رسم بيانى أو دليل احصائى على تغير سلوك الفرد بصفة شخصية واتجاهه إلى العنف ، ولكن ما يحدث لدى الصغار أمر خارج نطاق الوعى ، أى أنه يقع فى إطار اللاشعور أو العقل الباطن ، بمعنى أن تأثير العنف فى التليفزيون على سلوك الأطفال، أشبه بتساقط الماء على الحجر قطرة قطرة. ولذلك فإن ما يحاول المجتمع أن يغرسه من أنماط السلوك السوى والإيجابى لدى الصغار، يقوم التليفزيون بتفتيته وهدمه ببطء ، قد لا يشعر أصحاب الشأن بخطورته.

وكان العنف فى البداية مقصورًا على التمثيليات والأفلام التى يؤديها ممثلون من البشر ، لكنه امتد واستشرى فى الرسوم المتحركة وبرامج العرائس بعد أن كانت مصدرًا للبراءة والرقة والعذوبة والوداعة والنقاء والتعاطف وغيرها من القيم التى يجب أن يشب عليها الأطفال . ذلك أن الرسوم المتحركة والعرائس تملك قدرات حركية ليست لدى الممثلين البشريين. فالشخصيات يمكن أن تطير أو تنطلق كالصواريخ ثم تنقض على خصومها كالصواعق مما يزيد من جرعات العنف والقسوة، ويستنفر داخل الأطفال المباهاة بالقوة العضلية المصحوبة بالرغبة فى البطش بالآخرين. ومما يرسخ من هذه التوجهات غير الصحيحة وغير الصحية أن

مشاهد العنف والقسوة تجد ترحيبًا من الصغار والمراهقين لأنها تشبع لديهم الغرائز الحيوانية التى لم تستسلم بعد لقياد العقل ، ومن السهل أن يتوحدوا مع الشخصيات العنيفة سواء أكان يؤديها ممثلون بشريون أو رسوم متحركة أو عرائس ، ويغرمون بمحاكاتها بوعى أو بلا وعى . ولا شك أن مرحلة الطفولة المتأخرة والمراهقة من أخطر المراحل وأشدها حرجًا فى حياة الإنسان، وما يترسب فيها من قيم وعادات وسلوكيات ، يصعب اقتلاعه بعد ذلك لأنه يترك بصماته واضحة على مستقبله كله . ومن هنا كانت المسئولية التربوية الخطيرة التى يجب على التليفزيون أن ينهض بها على خير وجه ، مهما كانت الإغراءات التجارية المترتبة على تسويق مثل هذه البرامج والأفلام الزاخرة بالعنف والقسوة والحقد والكراهية ، إذ أنها أكثر رواجًا برغم أسعارها التى تفوق أسعار البرامج والأفلام التى تجسد أسمى وأجمل ما فى النفس البشرية .

أما برامج الشباب والرياضة فهى تقدم ما يهم الشباب من قضايا ومشكلات من خلال استطلاع آراء الخبراء وأهل الاختصاص فى علم النفس والاجتماع والطب والرياضة والثقافة والعلاقات بين الجنسين وغير ذلك من المجالات التى يجب على الشباب أن يتحركوا فيها وهم مسلحون بالوعى الكافى الذى ينير لهم الطريق نحو المستقبل . وإذا كان المفروض فى الرياضة أنها لكل الأعمار ، إلا أن ممارستها والاهتمام بها على نطاق واسع يرتبط عادة بمرحلة الشباب . صحيح أن هناك برامج رياضية متخصصة فى نقل المباريات المحلية والعالمية والدورات الأوليمبية، وفيها المذيعون والمعلقون الخبراء بالألعاب المختلفة وأصولها ومصطلحاتها، لكنها تهتم بجميع قطاعات المشاهدين وليس الشباب بصفة خاصة. من هنا كان تركيز برامج الشباب على الفقرات الرياضية التى لا تقتصر على المباريات أو الدورات ، بل تشمل أيضًا الأنشطة الأخرى مثل الجوالة والكشافة والاسعافات

الأولية والعلاج الطبيعى والطب الرياضى . وكذلك الأنشطة الثقافية والفنية والعلمية، وتسليط الأضواء على المتفوقين فيها .

ويضيق بنا المقام هنا لرصد وتحليل كل أنواع التغطية التليفزيونية فهناك البرامج التى تعنى بمشكلات وقضايا المهن والحرف المختلفة كالعمال والفلاحين وغيرهم من الحرفيين. والبرامج الدينية التى تبصر المشاهدين بحقائق دينهم والعبادات والمعاملات والقيم والأخلاق النابعة منه. والبرامج الفنية والأدبية التى تستعرض الأنشطة المسرحية والسينمائية والموسيقية والغنائية، والفنون الشعبية ، والاستعراضية ، والراقصة ، والكوميدية التى تنتقد سلبيات المجتمع وتسخر من مظاهر الزيف والادعاء فيه ، والأنشطة الأدبية من ندوات وكتب ودراسات نقدية يلتف حولها النقاد والدارسون ، يتخللها بعض مشاهد متصلة بالقضايا الفنية والأدبية لكسر رتابة الأحاديث والحوارات .

وبصرف النظر عن اختلاف أنواع التغطية التليفزيونية فإن هدفها هو التثقيف والتنوير والتوعية والتوجيه والتفسير والتحليل، أو كما يجب أن يكون. ولذلك يتحتم على التليفزيون فى الدول النامية ألا يقوم على أساس بيع الوقت ، بمعنى أن يكون تليفزيونيًا تجاريًا ، وإنما يتعين أن يقوم أساسًا بدور بناء بوصفه طاقة حضارية مؤثرة فى حياة كل قطاعات المجتمع دون استثناء ، لابد من استغلالها وتوظيفها لتعويض جماهير الشعب ما فاتها من مسافات التقدم فى زمن لا يرحم المتخلفين. والتليفزيون فى الدول النامية يجد نفسه وجهًا لوجه أمام مشكلات اجتماعية لا حصر لها نتيجة لأسباب اقتصادية ليس من السهل التخلص منها ، فإذا ما انقاد وراء التيار التجارى فلابد أن تزداد الأمور سوءًا وأن تتفاقم الأوضاع بدلاً من أن يساهم فى تحسينها والتخفيف من ضغوطها . ومن هنا فإنه لابد أن يكون وسيلة تثقيف وتعليم وإعلام وتنوير وتوجيه فى المرتبة الأولى، أى أن دوره الحيوى

والضرورى يتمثل فى تنامى نفعه للآخرين ، وليس فى مجرد الربح التجارى الذى أصبح الهدف الأسمى لمعظم أنشطة هذا الزمن ، خاصة فى العالم الرأسمالى.

إن الهدف من برامج التليفزيون فى الدول النامية أن تكون حافزًا للشعب إلى تحسين ظروفه ، ورفع مستوى معيشته ، والبحث الدائب عن المعرفة والاستنارة، واستيعاب ظروف العصر ومستجداته، وذلك بطرح المشكلات تحت بصر الجماهير، وتنوير طرق الخوض فيها ومناقشتها ، ومحاولة إيجاد حلول موضوعية لها بطريقة أو بأخرى، وبذلك يتيح التليفزيون فرصة المشاركة الوجدانية والفكرية والاجتماعية والإنسانية بين أفراد الشعب فى الأمة الواحدة ، ويزودهم بآراء وأفكار ووجهات نظر وقيم وميزات وإبداعات مختلفة متنوعة . أى أن التليفزيون يمد الإنسان بثقافة السلوك ، أو ثقافة الحياة اليومية ، أو ثقافة العمل والإنتاج... إلخ. والافتقار إلى هذه الثقافة يعنى عدم الالتزام بهذه المعايير والسير على نهجها ، وبالتالى يعنى مزيدًا من التخلف . وهذا وحده يعوق مهمة التواصل أو الاتصال بين الناس ، وبذلك يمكن القول بأن التليفزيون يقوم بترسيخ معايير محددة للسلوك الاجتماعى ، وبلورة العلاقة أو حل المعادلة بين مشكلة حرية الإنسان فى الاختيار من قيم الثقافة وخبراتها العالمية وبين القيم الثقافية التى يحرص عليها مجتمعه المحلى. فالإنسان حر فى أن يختار من بين تلك القيم العالمية ما يتجاوب مع اتجاهاته وطموحاته، وهو فى الوقت نفسه ملتزم بل ومقيد بما يقدمه له المجتمع وما يحدده من قيم روحية ومادية وثقافية نابعة من تراثه وتقاليده الراسخة ، والتليفزيون يستطيع أن يقدم منظومة فكرية وثقافية وحضارية قادرة على أن تستقى من الحضارة العالمية إنجازاتها وإيجابياتها كى تتفاعل مع التراث القومى والمحلى فتمنحه دفعات متجددة وتنطلق به إلى آفاق العصر ، وفى الوقت نفسه تتجنب السلبيات الوافدة مع الطوفان الإعلامى عبر الشبكات الفضائية والأقمار الصناعية. فلم يعد التشويش أو المنع

أو الحجب من أدوات الحصانة الإعلامية فى هذا العصر الذى تحول فيه العالم إلى قرية صغيرة تعيش تحت سماء مفتوحة ، بل أصبحت هذه الحصانة تتمثل فى التوعية والتنوير والتثقيف والقضاء على أى فراغ فكرى يمكن أن يتيح الفرصة لأى غزو ثقافى وارد من الخارج كى يملأه. فالطبيعة تأبى الفراغ ، والتليفزيون بقدراته الفائقة على الانتشار والتأثير يستطيع أن يملأ فراغات العقول والنفوس بكل الانجازات والإيجابيات المنتقاة بوعى حضارى عميق، بحيث لا يتبقى أى فراغ لأية محاولات لمسخ الشخصية القومية وتمييعها بحيث تفقد بوصلتها فى هذا العالم اللاهث المضطرب الذى لا يقيم وزنًا للذيول والإمعات. ومن هنا كانت ضرورة أن تتحول الوصاية الإعلامية التقليدية إلى حصانة إعلامية لا تُفرض على الجماهير من السلطات بل تنبع من عقولهم بملء إرادتهم الحرة .

ومن المعروف أن العلومات أو الخبرات أو الأفكار أو الآراء أو النظريات أو المفاهيم التى تنقلها وسائل الاتصال - وفى مقدمتها التليفزيون - عن الثقافات الأخرى ، يمكن أن تمثل مصدرًا لثقافة أكثر غنى وتنوعًا للمجتمع المحلى خاصة إذا كان قادرًا على التفاعل الإيجابى والناضج معها، إلا أنه يخشى فى هذا العصر بالذات من أن بعض عناصر هذه الثقافة الوافدة أو المستوردة هى عناصر غير موضوعية بل ومدسوسة لأغراض خفية ، لابد أن يكون من ضمنها ما يعرف بالغزو الثقافى الذى يؤدى إلى إضعاف الثقافة القومية المضيفة . ففى هذا الغصر تراجع الغزو بالجيوش والأساطيل إلا فى القليل النادر ، وترك مكانه للغزو بالشبكات الفضائية والأقمار الصناعية التى تقوم بعمليات مستمرة ومتجددة لغسيل المخ حتى تتحول الدول المتأثرة به إلى مجرد أتباع وذيول تدور فى فلك الدول المسيطرة على ناصية الإعلام الدولى. وهو غزو أشد خبثًا ووطأة لأنه ليس من السهل ضربه فى مقتل مثل الغزو العسكرى المادى الملموس الذى يمكن أن يشكل هدفًا محددًا

لقوى التحرير الوطنى. ولذلك يحتاج هذا الغزو الجديد إلى استراتيجية حضارية وثقافية وفكرية طويلة النفس، وليس هناك أقدر من التليفزيون فى القيام بهذه المهمة المصيرية ، حين يركز على الثقافات التى تؤمن بالحقوق الأساسية للإنسان ، وبكرامة الفرد ، وبما للرجال والنساء من حقوق متساوية ، وبما للأمم كبيرها وصغيرها من حق فى الحياة المستقلة والعيش فى سلام وحسن جوار ، مع حظر التهديد بقوة السلاح أو استخدامه.

فقد أصبح التليفزيون فى هذا العصر خط الدفاع الأول عن الهوية القومية لأى شعب أو أمة أو دولة . فهو يملك القدرة على توجيه طاقات الشعب وإمكاناته، وتعبئة قوى الدفع الكامنة فيه ، لتعزيز المكاسب التى نالها والإيجابيات التى حققها، ولاستشراف آفاق المستقبل وتحقيق الآمال المرتقبة ، والمبادرة المتجددة لاتخاذ مواقف إيجابية فعالة لفضح كل محاولات الغزو الثقافى وغسيل المخ ، الخفية منها والظاهرة، وإبراز القيم الروحية النابعة من الأديان ، والقيم الإنسانية التى رسختها الفلسفات والمذاهب الفكرية التى حددت معالم الخريطة الحضارية للعالم . وإذا كان الدور الترفيهى للتليفزيون من الأدوار الأساسية التى ينهض بها، لأن الشعب العامل فى حاجة متجددة إلى الترويح عن نفسه من عناء الجهد اليومى، فإن هذا الزاد من الترفيه يجب أن ينأى بقدر الإمكان عن الجانب الحسى والغريزى منه ، بل ينبغى أن ينطلق به إلى آفاق المتعة الوجدانية والنفسية والعقلية والفكرية التى تسمو بانفعالاته وترتقى بأحاسيسه ونظرته إلى الحياة . فالثقافة الرفيعة ليست بالضرورة نقيضًا للترويح أو الترفيه أو التسلية ، بل إن الضحك أحيانًا قد يكون خير وسيلة وأفضل أداة كفيلة بتحقيق الهدف المنشود لأنه يمنح الإنسان ارتياحًا نفسيًا وعصبيًا يمكنه من التفكير الموضوعى والتأمل المتأنى بعيدًا عن صخب الانفعالات الجامحة التى لا تعرف الهدوء فى هذه الحياة المضطربة

اللاهثة. ومن هنا كانت أهمية البرامج الكوميدية التى تعرى سلبيات المجتمع وتسخر منها بهدف القضاء عليها وإحلال إيجابيات جديدة محلها .

إن برامج التليفزيون ، فى كل أنحاء العالم : برامج الأطفال أو الشباب ، أو المرأة ، أو الدراما ، أو المنوعات ، أو الأفلام ، أو التمثيليات ، أو المسلسلات ، أو النشرات الإخبارية والتعليق عليها على حد سواء ، ينبغى أن تسعى إلى هدف إنسانى واستراتيجى واحد ، هو إشاعة القيم الإنسانية النبيلة وتعميقها فى وجدان المشاهدين ، دون نظر إلى اللون ، أوا لجنس ، أو اللغة ، أو العقيدة . فالتعاون على مستوى الأفراد ومستوى الدول ، وتقديس العمل الفردى والجماعى والدولى ، وإبراز البطولات التى كانت بمثابة نقاط تحول مصيرية فى تاريخ البشرية ، ومحاربة الأنانية والفردية والتحكم والتسلط والقهر والعنف والقسوة والحقد والكراهية ، وإثارة الحوافز الاجتماعية والإبداعية والابتكارية ، وتعميق معنى الحرية والديمقراطية واحترام كيان الإنسان والحفاظ على حقوقه كى يقوم بواجبه على الوجه المنشود ، والكشف عن فنون الشعوب ومواهبها وقدراتها المطمورة تحت طبقات الزمن ، فهذه وغيرها هى المثل والقيم والأهداف التى يتعين على المسئولين عن شبكات التليفزيون ومحطاته فى مختلف بلاد العالم أن يسعوا إلى تحقيقها ، وخاصة أن معظمهم يشغل مراكز حساسة ، ذات مسئولية كبيرة ومؤثرة فى مجتمعاتهم ، وفى العالم أجمع ، وبالتالى لابد لهم أن يكونوا على بينة تامة بمقومات مجتمعاتهم واحتياجاتها ، كى يتسنى لهم تقديم خدماتهم على الوجه الأكمل لصالح مواطنيهم ، وصالح البشرية جمعاء .

الفصل الرابع

أصول التأليف للتليفزيون

التأليف للتليفزيون مثل أي إبداع فكرى وفنى آخر ، له مفرداته الخاصة به وحرفياته التى يجب أن يتمكن منها المؤلف حتى يستطيع من خلالها أن يصل برسالته الفكرية أو الفنية أو هما معًا إلى الجمهور . وخاصته أن التليفزيون يتيح حقلاً واسعًا ومثيرًا وبلا حدود تقريبًا لإبداع الكاتب ، سواء فى مجال التغطية الإخبارية التحليلية ، أو كتابة وإعداد البرامج المختلفة ، أو تأليف الأفلام التسجيلية أو الروائية.

ففى مجال التغطية الإخبارية التحليلية أو كتابة وإعداد البرامج المختلفة ، يفضل دائمًا أن يكون المعد أو كاتب البرنامج متخصصًا فى مجاله ، كأن يكون خبيرًا فى أحد المراكز العلمية ، أو أستاذًا فى الجامعة ، أو مستشارًا لهيئة أو مؤسسة كبرى... إلخ. وإذا لم يكن متمرسًا بأساليب الإعداد التليفزيونى ، فإنه يمكن أن يقدم المادة العلمية على أن يقوم كاتب تليفزيونى متخصص بإعدادها ، إذ أن مراعاة المستويات الثقافية والتعليمية المتعددة لجمهور المشاهدين ، ضرورة لا يمكن تجاهلها كي تصل الرسالة الإعلامية إلى أعرض وأوسع قطاعات ممكنة منهم ، ذلك أن المادة العلمية فى حاجة دائمًا إلى تبسيط يتميز بالسلاسة دون إخلال بمضمونها الجوهرى. وقد يحتاج المعد فى توصيلها إلى أدوات وأساليب فنية متنوعة مثل إدارة الحوار بين مقدم البرنامج وأحد الخبراء فى المجال الذى يتناوله البرنامج بالتغطية ، أو عرض فيلم تسجيلى مصحوب بتعليق ، أو الانتقال إلى موقع مرتبط بموضوع الحلقة ... إلخ فالبرنامج التليفزيونى بطبيعته متعدد الأساليب فى تقديم مادته ، ولا

يقتصر على مجرد تقديم حديث أشبه بمحاضرة تقريرية ومباشرة يلقيها المتحدث ، أو مقدم البرنامج على جمهور المشاهدين . فإذا كان هذا مقبولاً فى بعض الأحيان من مستمعى الراديو ، فإنه لا يمكن أن يقبله مشاهدو التليفزيون .

وإذا كان إعداد برامج التغطية التليفزيونية المختلفة يعتمد أساسًا على البساطة والوضوح والإحساس بالألفة والمصداقية ، فإن تأليف الدراما التليفزيونية سواء على شكل تمثيليات أو مسلسلات أو أفلام تسجيلية أو أفلام روائية يحتاج إلى هذه العناصر بالإضافة إلى تقنيات السيناريو التليفزيونى الذى هو عبارة عن مجموعة من المشاهد أو المناظر المتتالية التى تغطى شكل الموضوع المراد توصيله ، وكل مشهد من هذه المشاهد مقسم إلى لقطات. وهو جزء من سياق الفيلم ، له مكان محدد ، وزمن محدد واحد ، ويروى فترة متصلة ، سواء أكانت طويلة أم قصيرة فى بناء الفيلم ، ويتم تصويره فى عدة لقطات أو لقطة واحدة فى بعض الأحيان ، دون تغيير فى الزمان ، أو تبديل المكان والانتقال إلى مكان آخر . لكن المشاهد تتراوح عادة بين التصوير الداخلى والتصوير الخارجى . فقد يكون المشهد فى المواقع الخارجية الطبيعية كالحقول والميادين والوديان والطرق والجسور والصحارى والسواحل... إلخ ، وقد يكون فى مساحات داخلية كالقاعات والغرف والممرات والمصاعد ودرجات السلم ، أى المساحات الواقعة بين جدران ، ومنفصلة عما خارجها . ولذلك تنقسم المشاهد إلى مشاهد خارجية أو داخلية على مستوى المكان، أما على مستوى الزمان فلابد من تحديد توقيت المشهد فيقال إن المشهد «خارجى /ليل» ، أو «خارجى /نهار» أو «داخلى /ليل» ، أو «داخلى /نهار»، حسب زمن الحديث الدائر فى المشهد ومكانه .

أما اللقطة التليفزيونية فهى الجزء الذى يتم تصويره من الفيلم بصفة مستمرة ودون توقف للكاميرا حتى الانتهاء من تصوير الوضع المقصود ، أى أن اللقطة تبدأ

من لحظة شروع الكاميرا فى التقاط المشهد وتصويرها له وهى فى وضع معين إلى أن تتوقف. وليس هناك طول أو حجم محدد للقطة لأنها تختلف طبقًا للحركات واللمحات واللفتات التى تهدف إلى تصويرها . وهى مع مجموعة معينة من اللقطات تكون المشهد التليفزيونى أو الموقف الدرامى، ومن مجموع هذه المشاهد أو المواقف يتكون الفيلم . وبذلك يمكن اعتبار اللقطة بمثابة وحدة اللغة الفنية التى تحدد نوعية التعامل فى بناء الفيلم وسياقه . وهى خمسة أنواع أساسية تتمثل فى اللقطة البعيدة جدًا ، والبعيدة والشاملة للمكان ، والمتوسطة ، والقريبة ، والقريبة جدًا . وكل واحدة منها لها دلالة فكرية وجمالية ومعنوية تضيف أبعادًا وأعماقًا لمكونات المشهد بصفة عامة والحوار بصفة خاصة بالإضافة طبعًا إلى تعدد وسائل التعامل مع اللقطة إذ أنها يمكن أن يتم التقاطها من زاوية عادية أو علوية أو سفلية ، وكل زاوية لها أيضًا دلالاتها الفكرية والجمالية والمعنوية .

وتتمثل المقومات الأساسية للسيناريو فى موضوع الفيلم وما يشتمل عليه من شخصيات تتفاعل وتتصارع لدفع الأحداث وتطويرها ، والحوار الذى تنطق به الشخصيات وتتعامل به فيما بينها ، والمكان الذى تدور فيه الأحداث ، والزمن الذى تستغرقه فى الوقوع. فالموضوع هو القاعدة التى تنطلق منها كل عناصر السيناريو ، وهو العمود الفقرى لجسمه الذى يمنحه الوحدة والشخصية المتميزة. وكاتب السيناريو الذى يفترض فيه أنه مهموم بقضايا مجتمعه ، يستطيع أن يختار الموضوع الذى يشكل إلحاحًا على وجدان أبناء جيله والذى يحتاج إلى علاج وتحليل وتجسيد . وأحيانًا يقوم بتحديد الموضوع أو المضمون مفكر أو أديب أو منتج يكلف كاتب سيناريو محترفا بإنجازه . وهذا الإنجاز لا يعنى مجرد تنفيذ تليفزيونى للموضوع المطروح لأن الكاتب يشرع فى دراسة كل أبعاد الموضوع وأعماقه ، وضغوطه المادية والنفسية ، وتداعياته ونتائجه ، حتى يكون فى ذهنه تصورًا مبدئيًا

وضروريًا له ، وليجنبه الدخول فى متاهات جانبية وطرق مسدودة هو فى غنى عنها. صحيح أنه تصور قابل للتعديل طبقًا لمراحل كتابة السيناريو وتفاعلاتها المستجدة، لكنه يظل ضوءًا هاديًا له .

وهذا التصور يتحدد منذ البداية بأسئلة أو تساؤلات ثلاثة لابد أن يجيب عنها . أولها : ما المنظور الفكرى والفنى الذى سيحدد له زاوية معالجة الموضوع؟ وثانيها : ما الرسالة أو المضمون الذى يريد أن يصل به إلى ذهن المشاهد ووعيه ؟ وثالثها : ما الأسلوب الفنى الذى سيوظفه فى توصيل العمل التليفزيونى إلى المشاهد ؟ فالمنظور الفكرى والفنى لمعالجة الموضوع يشمل الأحداث ، ومن فعلها ، وكيف فعلها ، ومكان وقوعها وزمنه ، ولماذا ؟ وبذلك لا يمكن الفصل بين الأحداث والشخصيات سواء أكانت فاعلاً أم مفعولاً بها. فالكاتب يقسم موضوعه إلى سلسلة متصلة الحلقات من الأسباب والنتائج ، وذلك من خلال أحداث يقسمها إلى مشاهد يحدد لها مكانها وزمانها ، والشخصيات التى ستتحرك أو تتفاعل أو تتصارع أو تتصادم أو تتناغم ... إلخ فيها. ولا يختار الكاتب شخصياته بأسلوب عشوائى طبقًا لميله الشخصى إليها ، وإنما يحدد نوعياتها وبيئاتها ، وسلوكياتها ، ودوافعها ، وعوالمها الداخلية والخارجية ، ومراحلها العمرية ، وأسلوبها فى التعبير عن أفكارها ، ومظهرها الخارجى خاصة ذلك الذى يعكس مستوياتها المعيشية ، وطموحاتها وإحباطاتها ، وآمالها وآلامها ... إلخ . وهذا التحديد أو التبلور نابع من عناصر الموضوع ومجسد لتطورها حتى آخر لحظة فى العمل التليفزيونى .

وكلما كانت الشخصيات متبلورة ومتعددة الأبعاد ، كانت مقنعة للمشاهد الذى يراها من أكثر من جانب طبقًا لتطور الأحداث التى تعايشها . وهذه الأبعاد الرئيسية هى : البعد المظهرى أو الجسمانى أو الفسيولوجى ، والبعد الاجتماعى أو الانثربولوجى أو البيئى ، والبعد الوجدانى أو النفسى أو السيكلوجى . وكل بعد

من هذه الأبعاد لابد أن تكون له وظيفة درامية فى دفع الأحداث سواء بالتناغم بين المظهر والجوهر أو بالتناقض بينهما على سبيل المفارقة الدرامية أو الكوميدية التى نلمسها مثلاً فى الشخصية ذات الحجم الضخم والعضلات المفتولة لكنها فى غاية الجبن والإصرار على الهروب من المواجهات الحاسمة.

فالبعد المظهرى يتحدد بالعناصر المادية المرئية للشخصية كالطول والقصر، النحافة والبدانة، ملامح الوجه وما توحى به، مرحلة العمر التى تمر بها، لون البشرة، إذا كانت له دلالة رمزية ، الحالة الجسمية والصحية والعضلية ، ونوعية الملابس التى ترتديها وغير ذلك من مكونات المظهر العام . أما البعد الاجتماعى فيتحدد بعناصر البيئة التى قدمت منها الشخصية أو التى تعيش فيها كما تتجسد من خلال الأحداث والظروف التى تمر بها كالوظيفة ودرجة التعليم ، والأسرة ، والحى، والمستوى المعيشى ، والثقافة العامة والخاصة، والعادات والتقاليد التى تحكم تعاملاتها مع الآخرين ، والضغوط والقيود الاجتماعية التى تعانى منها ، والطبقة الاجتماعية التى تنتمى إليها أو التى تسعى لبلوغها ... إلخ . أما البعد النفسى أو الوجدانى فيعتبر حصيلة التفاعلات الجارية داخل الشخصية والتى غالبًا ما تبرز من خلال البعد المظهرى أو المادى أو المرئى لها ، كما أنها غالبًا ما تكون نتيجة مباشرة لعناصر البعد الاجتماعى أو البيئى وضغوطه التى يمارسها على الشخصية.

ومن خلال التفاعل بين هذه الأبعاد الثلاثة ، تدب الحياة فى الشخصية التى تتبلور منطلقاتها ودوافعها ، بحيث يعايش المشاهد عالمها الخاص بها ، ويستطيع أن يحكم على تصرفاتها فى مواجهة الأزمات والمواقف التى تمر بها . وبذلك تمتلك مصداقية خاصة بها فى مواجهة الشخصيات الأخرى سواء المتناغمة أو المتصارعة معها ، فيبدو التفاعل أو الصراع الدرامى متطورًا ومتدفقًا دون افتعال أو تدخل مقحم من كاتب السيناريو ، خاصة افتعال عامل الصدفة الذى يلجأ إليه الكاتب

العاجز عن تطوير سياقه بأسلوب طبيعى ومنطقى بل وتلقائى. فالتفاعل الدرامى المقنع يعتمد على مبدأ التوليد من داخل العمل الفنى نفسه وليس بفرض أو إقحام عناصر دخيلة عليه من خارج سياقه ونسيجه الحى .

وقد تكون البطولة معقودة لشخصية محورية أساسية فى السيناريو ، بحيث تلعب دور العمود الفقرى للأحداث والمواقف المتتابعة. وهذا النمط من السيناريو أكثر انتشارًا وشيوعًا من السيناريو الذى يقسم أو يوزع البطولة بالتساوى على الشخصيات ، بحيث يبدو المجتمع الذى تعيش فيه هو البطل الفعلى. والكتاب يفضلون عادة الشخصية المحورية لارتباط جمهور المشاهدين بها ارتباطًا يصل إلى درجة التوحد معها . وهى فى معظم المواقف تشكل قطب الصراع أو التفاعل الرئيسى فى مواجهة الشخصية الضد. وهو صراع ليس بالضرورة بين خير وشر أو بين حق وباطل ، ولكنه بين أضداد أو طموحات متناقضة أو مصائر أو أقدار متصادمة فى مواقف حرجة . والشخصية الضد أو المعارضة التى تدخل فى تصادم أو صراع أو خصومة مع الشخصية المحورية ، تشكل عنصرًا ضروريًا لا غنى عنه لإيجاد التوازن الدرامى للعمل بصفة عامة. وهذه الشخصية الضد ليست بالضرورة إنسانًا أو مجموعة من البشر ، بل يمكن أن تكون قوة طبيعية أو صناعية ، مثل البركان أو الإعصار أو الوباء أو الغزو العسكرى ... إلخ .

وإذا كان مسموحًا لبعض الأنماط أو الشخصيات الثانوية أن تظل كما هى دون تغيير بطول أحداث السيناريو ومشاهده ، فإن الشخصية المحورية لابد أن تمر بمراحل متتابعة ومتعددة من التطور والتحول حتى لوعادت فى نهاية السيناريو إلى النقطة التى بدأت منها. المهم أن تكون محصلة التفاعلات والصراعات نتيجة طبيعية ومنطقية وحتمية لتتابعها . فالكاتب لا يختار النهاية التى تروق له بل يرضخ للنهاية التى يحتمها الصراع الدرامى . وقد تكون نهاية لم تخطر بباله أثناء كتابته

للسيناريو، لكنه لابد أن يسعد بها إذا كانت محصلة طبيعية لما سبق من تفاعلات وصراعات ، وبها يكتمل المعنى الشامل والأثر الكلى للسيناريو . وقد تكون الشخصية المحورية من القوة بل والجبروت الملحمى الذى يجعلها تحافظ بإصرار وعناد على موقفها فى مواجهة المتغيرات الكاسحة ، وتقهر متناقضاتها الداخلية من خوف وضعف حتى تنتصر على كل خصومها وتحقق هدفها فى النهاية . وهذا النموذج «السوبرمان» شاع فى التليفزيون الأمريكى لأنه يلقى قبولاً عند المراهقين والشباب، ولا يحتاج إلى نسيج درامى معقد ومحمل بالأفكار والأبعاد المتعددة ، بل يكفى أن يتتبع الكاتب بطله فى مغامراته المثيرة الجذابة التى تحاكى إلى حد كبير مغامرات الشطار . وغالبًا ما تقتصر كل حلقة من حلقات المسلسل التليفزيونى على إحدى مغامرات هذا البطل الذى لا يقهر .

والصراع الدرامى ضرورة ملحة حتى فى حالة البطل الذى لا يقهر. فالمشاهدون يعلمون مقدمًا أنه لابد أن ينتصر فى النهاية ، ومع ذلك يستمتعون بالإثارة والتشويق وهم يتابعون مغامراته ومآزقه وأزماته ثم انتصاراته ، فالصراع هو روح العمل الفنى ، والعمود الفقرى لبنائه ، والحيوية التى تكسبه الديناميكية المطورة له . وقد يكون صراعًا ماديًا أو نفسيًا أو فكريًا أو عاطفيًا ، لكنه لا يكتسب مصداقيته عند المشاهدين إلا إذا أدركوا العوامل المحركة له ، والتداعيات التى أدت إليه ، والأسباب المطورة له. قد يخفى الكاتب هذه العوامل والتداعيات والأسباب إلى حين ، لزوم التشويق والإثارة ، لكنه لابد أن يكشف الغطاء عنها فى مرحلة معينة وإلا فقد الصراع معناه ، وأصبحت الشخصيات تتحرك وتتفاعل وتتصارع لأسباب غير معروفة للمشاهدين الذين لابد أن يفقدوا اهتمامهم بالعمل إذ زاد الغموض أو اللبس عن حده. وغالبًا ما يكون الصراع على مستويين أو أكثر، كالمستوى المادى الملموس الذى يراه المشاهد رؤية العين ، والمستوى الفكرى

والنفسى الذى أدى إليه. فعندما تتخذ الشخصية قرارًا خطيرًا يتوقف عليه مصيرها أو مصير من يتعاملون معها أو يحيطون بها ، فإن هذا القرار يتخذ بعد تقليب الأمور على أوجهها العديدة والمتناقضة ، وهى مرحلة تستدعى صراعات فكرية ونفسية سرعان ما تنتقل من داخل الشخصيات إلى خارجها حين تتبلور فى أفعال مادية مرئية. وبذلك يلمس المشاهدون وجهى الصراع الداخلى والخارجى على حد سواء.

والصراع لا يبدأ فجأة بل لابد من التمهيد له حتى يرتبط المشاهد به من خلال حالة الترقب والتوقع والتشويق والانتظار. وحتى لو بدأ الصراع منذ اللحظات الأولى فى السيناريو على سبيل البداية القوية أو الساخنة التى تربط المشاهد بأحداثه من أول وهلة ، فلابد أن يعرف المشاهد فيما بعد الأسباب والعوامل والتداعيات التى أدت إليه، سواء من خلال الحوار أو الاسترجاع (الفلاش باك) أو غير ذلك من اللمحات السريعة أو الومضات الخاطفة فى ثنايا السيناريو. ومن المعروف أن نقطة البدء عنصر حيوى وضرورى ولابد من العناية به والتركيز عليه لأنه يثير حماس المشاهد ويعده بمتعة وجدانية وذهنية لابد أن يتمسك بها حتى نهاية العمل . فلابد من إثارة شوق المشاهد لمعرفة الأسباب التى أدت إلى ما يدور أمامه من أحداث، والعوامل التى تجعل الشخصيات تسلك على هذا النحو، والتخمينات أو التوقعات التى يمكن أن تترتب على الأحداث الراهنة. فالصراع يبدأ بموقف تتخذه الشخصية ، أو قرار تصدره ، أو خيار تقتنع به ، ثم تواجه بالعقبات والعوائق التى تعترض طريقها ، ويتحتم عليها أن تتخطاها وتتجاوزها بطريقة أو بأخرى . وهذه هى المرحلة التى تتأزم فيها الأمور وتتفاقم إلى أن تصل إلى ذروة الصراع التى تنبئ بالتحول الجذرى أو التغيير الجوهرى فى سياق الأحداث تمهيدًا لمرحلة الحل أو النتيجة النهائية التى تتبدل عندها العلاقات، وتتغير المفاهيم وصولاً إلى منظور إنسانى جديد يحاول أن يجعل المشاهد يرى الحياة فى ضوء جديد .

وهذا المنظور الإنسانى الجديد ينبع من الفكرة التى يسعى كاتب السيناريو لتجسيدها . فعليه أن يعرف كيف يشرك المشاهد معه فى الصراع ، وأن يستدرجه بطريقة فنية ودرامية غير مباشرة إلى الجانب الذى يرغب فى تأييده ، وهو جانب لابد أن يكون إنسانيًا راقيًا موحيًا بالمثل العليا والقيم النبيلة التى سارت البشرية على هديها منذ مطالع الحضارة الإنسانية ، وذلك دون وعظ تقريرى أو توجيه مباشر ، ولكن من خلال الأفكار والانفعالات التى تجسدها الشخصيات والأحداث التى تمر بها . ولعل التوحد مع الشخصية المحورية أو بعض الشخصيات الأخرى ، يأتى فى مقدمة الأساليب الفنية والنفسية التى تقنع المشاهد بمصداقية المنظور الإنسانى الذى يجسده العمل الفنى .

أما الحوار فيعد من أهم عناصر الدراما التليفزيونية التى تقع فى منطقة وسط بين العرض المسرحى والفيلم السينمائي. فإذا كان العرض المسرحى يعتمد على الحوار بصفته العمود الفقرى لبنائه، مهما تفنن فى استخدام الحركة والضوء والتصميم، وإذا كان الفيلم السينمائى يميل فى أحيان كثيرة إلى الاعتماد على الحركة والصورة أكثر من اعتماده على الحوار ، فإن الدراما التليفزيونية توازن بين الحوار والحركة، لأنها تتفوق على العرض المسرحى فى القدرة على الحركة من مشهد لآخر ، لكنها فى الوقت نفسه لا تملك إمكانات الانطلاق بين المناظر الداخلية والخارجية التى تملكها السينما التى تستطيع أن تقوم برحلة حول العالم فى فيلم واحد ، كما تستطيع تصوير مجاميع غفيرة من البشر فى لقطات عامة لا تستطيعها الشاشة الصغيرة للتليفزيون . ولذلك يشكل الحوار ضرورة فكرية وفنية لا غنى عنها للدراما التليفزيونية ، لأنه وسيلة توصيل أساسية لمضمونها . كذلك فإن التوجه الصحفى يغلب عليها لأنها تعالج قضايا اجتماعية وإنسانية ملحة ، وتستطيع توصيلها بأسرع ما يمكن إلى من يهمهم الأمر ، خاصة فى الأفلام الإخبارية أو التسجيلية أو حتى الروائية .

ولا يعنى تواجد هذا التوجه الصحفى أن يهمل كاتب السيناريو الحتميات الفنية والدرامية التى يجب أن تتوافر فى الدراما التليفزيونية ، وأن يلجأ إلى الأسلوب التقريرى المباشر . فمثلاً يجب أن يتناسب الحوار فى ألفاظه وأفكاره ومعانيه مع المستوى البيئى والثقافى والفكرى والطبقى للشخصية ، بحيث تنطق بما يصدر عنها هى بالفعل وليس بما يصدر عن الكاتب ، فهى تعبر عن نفسها ولا تتحدث بلسان الكاتب ، وإلا فقدت مصداقيتها وقدرتها على إقناع المشاهد بكيانها الإنسانى . فقد يكون حديثها ضحلاً وتافهًا لكنه على المستوى الدرامى يصبح مقنعًا لأنه يجسد ضحالتها وتفاهتها ، فالحوار يكشف عن مكنون الشخصية وعالمها الداخلى ، وأسلوب تفاعلها مع الشخصيات الأخرى سواء بالسلب أو الإيجاب ، وبالتالى يحدد مسارها على خريطة الصراع الدرامى .

ونظرًا لأن الدراما التليفزيونية بكل أنواعها الإخبارية والتسجيلية والروائية تتوجه إلى ملايين المشاهدين الذين تتراوح مستوياتهم الفكرية والثقافية وقدراتهم على الفهم والاستيعاب بين الصفوة أو النخبة التى تتربع على قمة الهرم الثقافى، وبين الأغلبية التى تشكل القاعدة الشعبية ذات الحظ الضئيل من الثقافة أو التى تعانى بالفعل من الأمية ، فإن هناك شروطًا يجب أن تتوافر فى الحوار حتى يقوم بوظيفته كقناة توصيل مؤثرة وفعالة للعمل الدرامى ككل. فيجب أن يتميز بالوضوح والسلاسة لأن الكلمات الغامضة أو ذات الجرس الثقيل على الأذن من شأنها إضعاف قدرة المشاهد على الاستيعاب السريع والاندماج فى مجرى الأحداث والمواقف. كذلك فإنه ليس من وظيفة الحوار أن يقدم تحليلات مسهبة للمواقف والمشكلات التى تمر بها الشخصيات ، إذ يجب أن تجسد الأحداث والشخصيات والأفعال هذه المفاهيم دون تقرير مباشر من خلال الحوار الذى يجب أن يخلو من الزخارف اللفظية والمحسنات البديعية والتراكيب البلاغية التى لا

يستخدمها الناس عادة فى حديثهم اليومى. ويفضل بصفة عامة استخدام الجمل القصيرة البعيدة عن الالتواءات والمتاهات الجانبية ، وخاصة أن الحوار الطويل الذى قد تبدو فقراته وكأنها خطب أو محاضرات، يؤدى إلى تشتيت ذهن المشاهد.

وجمال الفكرة فى الحوار لا ينفصل عن جمال الكلمة. فكلما كانت الفكرة راقية وعذبة وعميقة ، كانت الكلمة من نفس النوعية . وهذه ضرورة أخلاقية وتربوية لابد من وضعها فى الاعتبار نظرًا للتأثير الخطير الذى يمارسه التليفزيون على أكبر قطاعات ممكنة من الجماهير، وهو تأثير يصل فى أحيان كثيرة إلى درجة المحاكاة والتوحد مع الأنماط والنماذج التى يقدمها التليفزيون سواء على مستوى الفكر أو السلوك. كذلك فإن وضوح الفكرة وتبلورها فى ذهن الكاتب ، يمكنه من توظيفها فى تطوير الصراع ، وينبهه إلى تجنب تكرار المعلومة نفسها أثناء الحوار الذى لا يحتمل بطبيعته الدرامية الديناميكية أى تكرار .

وإذا كان من المفروض أن تتحدث كل شخصية بالكلمات والألفاظ والمفردات التى تناسبها اجتماعيًا وثقافيًا ونفسيًا ، فمن الطبيعى للشخصية التى تشكل مهنتها دورًا حيويًا فى مجرى الأحداث أن تستمد ألفاظها ومفرداتها ومصطلحاتها الفنية من هذه المهنة لكن الإسراف فى هذا الاستخدام بهدف الإيحاء بالجو الواقعى المحيط بالشخصية قد يضر بسلاسة الحوار ويؤثر على استيعابه بسرعة ولماحية . فليس المفروض فى الأعداد الغفيرة من المشاهدين أن يكونوا على دراية بهذه المصطلحات الفنية . كذلك يجب الاقتصاد بقدر الإمكان فى استخدام الشخصيات «للازمات» المميزة لحوارها مع الشخصيات الأخرى ، خاصة أن هذه «اللازمات» اللفظية تميز الشخصيات النمطية التى لا تتطور ، بالإضافة إلى أن تكرارها قد يفقدها الهدف الدرامى أو الكوميدى الذى يقصده الكاتب ، ولذلك يجب استخدامها بقدر وحساب حتى لا تتحول الشخصية إلى كيان آلى يردد

مقولات كالببغاء ، إلا إذا كان الكاتب يقصد معالجتها بأسلوب كاريكاتيرى ، لكن هذا يعد استثناءً من القاعدة الدرامية العامة التى تفترض فى الشخصيات الحيوية والتطور والإنطلاق إلى آفاق جديدة .

أما المكان الذى تدور فيه الأحداث فيلعب دورًا وظيفيًا فى البناء الدرامى للسيناريو . ولذلك يختاره الكاتب لدلالته الدرامية وليس لمجرد إعجابه به ، فيبدأ فى تصور الأماكن المناسبة للأحداث والشخصيات بصفة عامة ، وعندما تتكامل الصورة العامة فى ذهنه ، يشرع فى تحديد مكان كل مشهد عند بدايته . وتنقسم الأماكن – كما سبق أن قلنا – إلى أماكن داخلية تقع داخل الحجرات والقاعات والممرات المغلقة ، وأماكن خارجية يتم تصويرها فى الخلاء أو الحقول أو الطرقات أو الميادين أو الأزقة أو السواحل أو الصحارى .. إلخ. وكاتب السيناريو المتمرس يحرص على التنويع فى سياق الفيلم بين المشاهد الداخلية والخارجية ، لأن تكرار التتابع فى مشاهد داخلية قد يُشعر المُشاهد بالاختناق فى حين أن تكرار المشاهد الخارجية دون تداخل من المشاهد الداخلية قد يُشعر المُشاهد بأنه يتابع فيلمًا سياحيًا أو تسجيليًا. كذلك لابد من التنويع فى التتابع بين المشاهد الليلية والمشاهد النهارية أو الدرجات المتعددة التى تقع بينهما مثل الفجر أو الشفق أو الغسق أو الشروق أو الغروب أو الظهر أو المساء . لكن هذا التنويع سواء فى المشاهد الداخلية أو الخارجية ، الليلية أو النهارية ، ليس آليًا أو رتيبًا فى تتابعه ، بل لابد من التوفيق بينه وبين متطلبات التطور الدرامى والإيقاع العام لسياق الفيلم وجوه النفسى .

أما عنصر الزمان فأكثر تركيبًا أو تعقدًا من عنصر المكان ذى المفردات القليلة التى يجب ألا تشتت انتباه المشاهد بعيدًا عن الحدث الرئيسى الجارى فيه ، إذ إن دوره لا يتجاوز فى أحيان كثيرة دور الخلفية الوصفية أو الدرامية على أكثر تقدير. لكن عنصر الزمان ينقسم إلى ثلاثة أنواع من الأزمنة المتداخلة أو المتوازية

أو المتقاطعة هى: زمن الحدث الرئيسى ، وزمن المشهد نفسه أو ما يعرف بالزمن الداخلى ، وزمن العمل الفنى الذى يستغرق عرضه على شاشة التليفزيون .

وزمن الحدث الرئيسى هو الزمن التاريخى الذى يواكب الحدث سواء أكان فى عصور سحيقة أم حديثة ، فى شتاء قارص أم صيف ساخن ، فى أعوام أم شهور أم أيام أم لحظات. والكاتب يحدد نوعية الزمن وطوله طبقًا لدلالته الدرامية واتساعه لحجم الأحداث الدائرة فى إطاره. فهو لا يختار فترة تاريخية أو معاصرة نظرًا للجاذبية والإثارة المرتبطتين بها ، ولكن لوظيفتها الدرامية وتفاعلها الحيوى مع الشخصيات والأحداث. وأيضًا فإن تصرفات الشخصيات فى الجو البارد تختلف عنها فى الجو الساخن. ولا يحسب زمن الحدث الرئيسى بطوله أو بقصره ولكن بقوة الدفع الكامنة فى أحداثه ، فإذا كانت هزيلة بدا الزمن القصير طويلاً ورتيبًا ومملاً ، وإذا كانت قوية ومتدفقة ومتنوعة بدا الزمن الطويل قصيرًا ولاهثًا ومثيرًا؛ فالمعيار الفنى والدرامى والنفسى يكمن هنا فى الإيقاع وليس فى الطول أو القصر. إن زمن الحدث الرئيسى هو التسلسل الزمنى الذى يواكب تتابع الأحداث في سلسلة متصلة من الأسباب والنتائج، وتقصير هذا الزمن أو تطويله رهن بنوعية الأحداث وثقلها وتدفقها وقوة الدفع الكامنة فيها . وقد يربط السيناريو بين أحداث معاصرة وأخرى وقعت فيما قبل التاريخ، أو يجد أن زمن عرض الفيلم التليفزيونى هو تقريبًا زمن الحدث الرئيسى والأحداث المتفرعة منه ، أى مدة لا تزيد على ساعتين مثلاً، ذلك أن الموضوع هو الذى يحدد زمن الحدث الذى لابد من تطويعه إما بالتقصير والقطع أو بالتطويل والوصل طبقًا لجزئيات الحدث وعناصره ومراحله المتتابعة.

أما الزمن الداخلى أو زمن المشهد نفسه فيتحدد بفترات النهار والليل التى يمر بها اليوم ابتداءً من الفجر ومرورًا بالصباح والظهيرة والعصر والغروب والمساء وانتهاءً بالليل. وهذا التحديد ضرورى سواء للممثلين أو الفنيين القائمين بالتصوير.

فالممثلة وهى مسترخية فى فراشها صباحًا لابد أن يكون أداؤها مختلفًا عما لو كانت فى استقبال ضيوفها مساءً ، وهكذا يحرص المخرج دائمًا على أن يربط الممثل بين زمن المشهد، بالإضافة طبعًا إلى المعطيات الأخرى التى يمر بها الممثل وفى مقدمتها حالته النفسية والانفعالات التى تجتاحه فى مواجهة أحداث المشهد وشخصياته. كذلك فإن تحديد زمن المشهد مهم للغاية بالنسبة للتصوير والإضاءة، إذ يجب على الفنيين أن يقوموا بتجهيز الإضاءة المناسبة للمكان ، سواءً أكانت ليلاً أم نهارًا ، حتى يمكن تصوير المشهد بكل معانيه الفكرية ودلالاته الجمالية التى تضيف أبعادًا إلى كل من الحركة والحوار. وبناءً على المشاهد التى تقرر تصويرها لاشتراكها فى مكان واحد أو مكانين ، فإن مدير التصوير ومدير الإضاءة يصدران تعليماتهما لمعاونيهم لعمل الترتيبات الخاصة بإضاءة المشاهد وتصويره بحيث يصبح كل شىء على أهبة الاستعداد عندما تدور الكاميرا . فمثلاً عندما يكون المشهد نهارًا فإن المشهد يحتاج إلى عواكس ضوء الشمس (الإكرانات) لتسليط الضوء على وجه شخصية معينة بحيث تختفى من عليه الظلال الساقطة . ونظرًا لضرورة تحديد زمن المشهد فإنه يكتب أعلاه بجوار المكان الذى لا يمكن تصوره بدون زمن معين ، والوضع نفسه ينطبق على الزمن الذى لابد أن يتحد مع مكان معين حتى يكتمل البعدان اللذان لا يمكن تصور وجود الإنسان بدونهما .

أما زمن العمل التليفزيونى فيمكن أن يتراوح بين ربع ساعة إذا كان فيلمًا تسجيليًا يمكن تغطية موضوعه فى هذه المدة ، أو نصف ساعة إذا كان حلقة فى مسلسل تليفزيونى مثلاً ، أو ساعة ونصف أو أكثر إذا كان فيلمًا روائيًا . وهذا الزمن مادة طيعة للغاية فى يد كاتب السيناريو الذى عليه أن يستغله أحسن استغلال ، وذلك من خلال سيطرته على تطور سياق الأحداث وإيقاعه المتنوع الذى يجب أن ينأى عن الرتابة والملل والحشو والاستطراد الذى لا لزوم له ، خاصة أن إحساس

الجمهور بزمن العمل إحساس نسبى غير خاضع للتسلسل الميكانيكى أو الآلى للزمن الذى تحسب على أساسه الثوانى والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات والقرون . فالعمل الزاخر بالسياق المترابط والمتدفق دون ثغرات أو زوائد، وبالإيقاع المتنوع المؤثر فى وجدان المشاهدين ، وبالمعانى والانفعالات الإنسانية التى لا يمارسونها فى حياتهم اليومية الرتيبة وربما الكئيبة؛ مثل هذا العمل لا يشعر جمهوره بزمنه الذى يتسلل من بين أصابعه فى سلاسة عجيبة ، أما إذا خلا العمل من هذه العناصر الضرورية أو كانت هزيلة ومتهافتة فإن زمنه يبدو وكأنه لا يمر. وعندما يشعر المشاهدون بوطأته هذه فلابد أن ينصرفوا عنه لأنه ليس ضريبة واجبة السداد.

وكاتب السيناريو المتمرس يوظف هذه العناصر الضرورية لحيوية عمله من خلال إجادته لمناهج وأدوات إبداعية تعد من أسرار المهنة وإن كان المشاهد يستشعرها بسهولة ويستمتع بها . وتتمثل هذه الأدوات والأساليب فى الحركة ، والتطور ، والتشويق ، والتنوع ، والتباين ، والإيقاع ، والتى بدونها يفقد السيناريو قدرته على الاتساق والتماسك والتأثير فى وجدان الجمهور وعقله . فلا يمكن تصور سيناريو بدون حركة تؤدى إلى تطوير مواقفه وشخصياته . ولابد أن يشعر المشاهد دائمًا بأن الموقف فى تطور مستمر من مرحلة إلى أخرى ، وهذه التحولات المتجددة والمتنوعة تفرض على الشخصيات أن تواجهها بطريقة أو بأخرى ، ثم تتولد عن هذه المواجهة تطورات ومتغيرات جديدة ، أى من خلال سلسلة ذات حلقات متتابعة من الأسباب والنتائج حتى النتيجة النهائية أو إتمام الأثر الكلى للعمل. **وإذا أصيب** هذا التسلسل المنطقى والعضوى بأية ثغرات أو فجوات ، فإن الحدث يتعثر أو يتوقف عن الحركة ، مما يؤدى إلى خلخلة البناء كله . أما إذا كانت الشخصية نفسها متعثرة ومترددة وعاجزة عن الفعل المؤثر ، فإن عجزها هذا ينعكس على حركتها وفعاليتها هى وحدها ، أما الشخصيات الأخرى ففى إمكانها أن تأخذ بزمام

المبادرة، مما يبلور المفارقة الدرامية بين الأضداد ؛ وإلا كان من حق كاتب السيناريو أن يصيب المشاهدين بالملل إذا كان بطله يعانى من الملل ولا يعرف كيف يتخلص منه. والحركة فى المشهد ليست حركة مادية فحسب ، بل هى حركة نفسية أيضًا، تبدو فى عيون الممثلين ورعشات شفاههم وكلماتهم المتلعثمة ... إلخ.

أما التشويق فيعد من أهم الأساليب والعناصر التى يحرص كاتب السيناريو على توظيفها ، إذ أن غيابه لا يعنى سوى ضياع الصلة الفعلية والمؤثرة بين العمل المعروض وجمهور المشاهدين . وهو يحتاج إلى حسابات دقيقة من المؤلف الذى يحرص على الجذب الدائم لمشاهديه ، وذلك من خلال التقديم والتأخير ، أو إخفاء بعض الأسباب التى أدت إلى نتائج معينة لإثارة تساؤلات المشاهدين عنها ، ثم يكشف عنها لهم فى لحظات مناسبة ومثيرة ، أو الإيحاء لهم بتوقع حدوث شىء ما ، ثم لا يقع لأسباب يعلمونها فيما بعد أو العكس ، أو زرع لمحات سريعة وغامضة يدركها المشاهدون بطريقة فيها كثير من اللبس والحيرة أو ينسونها تمامًا فى خضم متابعتهم للأحداث ، لكنهم يتذكرونها فجأة عندما يلمسون نتائجها أو تداعياتها بأنفسهم ، وغير ذلك من حيل التشويق وألاعيبه المثيرة والممتعة.

إن التشويق عنصر لا يمكن الاستغناء عنه فى كل أنواع السرد القصصى أو الروائى أو الإذاعى أو التليفزيونى أو السينمائى. وكذلك فإن المسرح الذى يعتمد على الحوار يلجأ إليه فى معظم عروضه حتى يربط المشاهد به . وهذا يعنى أنه ليس مقصورًا على الروايات أو المسلسلات أو الأفلام البوليسية التى تثير تشويق المشاهدين من أولها لآخرها بحثًا عن حل مقنع وموضوعى للغز الجريمة الغامض الذى تدور حوله الأحداث ، بل يشمل كل الأعمال الدرامية لخلق الرغبة المستمرة لدى القراء أو المستمعين أو المشاهدين لمعرفة ما سوف يقع ، لأنهم إذا كانوا على علم تام بما سوف يقع مقدمًا من تطورات وتقلبات ، أو على الأقل بمعظمها ،

وبما سوف تفعله الشخصيات فى مواجهتها عند وقوعها ، فإن عنصر المفاجأة يضيع ويتميع ومعه يفقد المشاهدون حماسهم لتتبع العمل. ذلك أنهم يستمتعون بأحاسيس الحيرة والتوتر والقلق واللبس والغموض وهم ينتظرون لحظات التنوير والكشف عن حقيقة الكهوف المعتمة التى يجوسون خلالها فى إثارة متجددة . وهى أحاسيس تختلف عن مثيلاتها من التى يواجهونها فى الحياة لأنهم لا يتوقعون حدوث أذى أو ضرر لهم فى النهاية ، فهم فى أمان وطمأنينة برغم ممارستهم لها فى أثناء تتبعهم للعمل الفنى.

والمفاجأة عنصر ضرورى وملح لتجديد مراحل التشويق فى العلم الفنى . ويتحتم على كاتب السيناريو أن يخطط لمفاجآته بطريقة حسابية دقيقة بحيث يوزع مراكز الإثارة ومواطن التشويق على نقاط التحول الرئيسية فى السياق ، حتى لا تكتظ مراكز الإثارة فى جزء منه ثم تتلاشى تمامًا فى جزء آخر لابد أن يبدو رتيبًا ومملاً ، لأن هذا من شأنه أن يصيب إيقاع العمل الفنى باختلال فى التوازن والإيقاع. ومن هنا كانت ضرورة التخطيط الدقيق للمسافات الزمنية بين كل مفاجأة والتى تليها فمثلاً يستطيع كاتب السيناريو أن يوحى للمشاهدين بتوقعه لحدث ما أو عدم توقعه ، أو أنه سيقع بأسلوب معين ، ثم يقع بأسلوب آخر غير متوقع وإن كانت هناك تلميحات عابرة وسريعة يمكن أن تفوت على المشاهدين دون إدراكها ، أو أن هذا الحدث سيؤدى إلى نتيجة معينة ، ثم يفاجأ المشاهدون بنتيجة أخرى مختلفة فى النوع أو الدرجة ، أو أنهم يعلمون النتيجة ويتوقعونها مقدمًا، لكن التشويق ينبع هنا من عدم معرفتهم لتوقيت وقوعها ، أو قد يتصورون خطأ أن الخطر الذى يتهدد الشخصية قد زال عنها ، ثم يبرز هذا الخطر فجأة وبأسلوب أقوى من بروزه فى المرة السابقة مما يضاعف من الإحساس بالمفاجأة .

وحيل المفاجأة وألاعيب التشويق لا حدود لها طالما أن كاتب السيناريو يملك

القدرة على إيراد عدد من الاحتمالات أمام المشاهدين لكى يحفزهم للتفكير فى أى منها سوف ينتهى إليه الموقف ، والبحث عن أقوى احتمال فيها يمكن أن يقع ، وربما خدع الكاتب المشاهدين بحيث يبدو فى النهاية هذا الاحتمال الأقوى ، أضعف الاحتمالات فى الوقوع . وهذا الخداع المثير والممتع جزء من عناصر الجودة والحبكة التى يجب أن تتوافر فى السيناريو المحكم والمتنوع الذى يضع المشاهدين فى حالة متجددة من الترقب والانتظار والتوقع والقلق والتوجس حتى يؤدى بهم إلى الاندماج فيما يشاهدونه ، قد يصل هذا الاندماج إلى درجة التوحد ومعايشة ما يجرى وكأنه قضيتهم أو مشكلتهم الخاصة .

أما عنصر التنوع والتباين فيجنب السيناريو الرتابة والآلية والنمطية فى أجزائه المتتابعة حتى لا يصاب المشاهدون بالملل الذى سرعان ما يضعف تأثير العمل الفنى عليهم ، فيسهل انصرافهم عنه . وهذا التنوع ليس قاصرًا على تسلسل الأجزاء أو المشاهد ، بل يشمل أيضًا التنوع فى الإيقاع، وفى المزاج النفسى أو الحالة النفسية التى تسرى فى المشاهدين وهم يتابعون العمل ، وكذلك التنوع فى الأحداث والشخصيات والدلالات والمعانى الرئيسية التى تنبع من أفكارها وحركاتها وسلوكياتها . أى أن العمل الجيد يشترط توافر عنصر التنوع والتباين فى كل محاوره وأجزائه وخلاياه إذا اعتبرناه جسمًا حيًا. فإذا تتابعت المشاهد أو عدد كبير منها على وتيرة واحدة ، فإن الملل أو النعاس أو الضيق قد يتسلل إلى المشاهدين لأن الإيقاع سيتحول إلى نوع من الهدهدة أو الآلية الخالية من أية إثارة أو تخمين أو توقع أو صعود أو هبوط ، فلا يجدون بونًا شاسعًا بين الملل والضيق فى حياتهم اليومية وبين الأحاسيس التى يثيرها العمل المعروض ، وبالتالى لا يغير منها ولا يضيف إليها شيئًا .

وليست هناك قاعدة ثابتة تحكم توظيف الكاتب للإيقاع فى موضوعه . ذلك

أن كل موضوع له طابع أو طبيعة خاصة به ، تفرض نوعية الإيقاع الذى ينبع منها . ربما كانت هناك سمات مميزة لعنصر الإيقاع وهو أنه الضابط لحركة تدفق عناصر العمل الفنى التى يجب أن تشكل فى النهاية منظومة متناغمة تصوغ مشاعر المشاهدين وأفكارهم تجاه العمل المعروض. وهو ينقسم بصفة عامة إلى ثلاث سرعات هى : سريع أو متوسط أو بطىء ، وبين هذه السرعات هناك درجات متفاوتة وعديدة من السرعة أو البطء ، شأنه فى ذلك شأن الموسيقى البحتة . ويحكم هذه السرعات أو الدرجات المتفاوتة ، الحالات النفسية التى يجسدها الكاتب من خلال الشخصيات والأحداث ، وهى الحالات التى يريد نقلها إلى المشاهدين من خلال الإيقاع فيما يشبه انتشار العدوى حتى يندمجوا مع عمله . وهذه الحالات تختلف من موضوع إلى آخر ، ومن معالجة إلى أخرى، اختلاف بصمات الأصابع ، بل وتختلف من جزء إلى آخر فى داخل العمل نفسه. ومع هذا الاختلاف لابد من أن يكتسب العمل طابعًا إيقاعيًا مميزًا له ، لأن هذا الطابع هو الذى يحول العمل إلى تجربة وجدانية وسيكلوجية خاصة بالمشاهد وجزء من أحاسيسه تجاه الحياة .

وهذا الطابع العام للإيقاع ينهض علي إيقاعات جزئية داخله ومختلفة عنه إلى درجة التضاد . فإذا كان السيناريو بوليسيًا - مثلاً - وزاخرًا بالمطاردات اللاهثة التى تتطلب إيقاعًا سريعًا من نوعها ، فإن السياق الدرامى يتطلب بين الحين والحين إيقاعًا بطيئًا أو هادئًا فى بعض المشاهد أو بعض أجزاء من هذه المشاهد حتى يسترد المشاهدون أنفاسهم ، وتتاح لهم فرصة التفكير والتأمل ، ثم يصبحون أكثر استعدادًا وشوقًا لاستئناف الإيقاع السريع . لكن هذا التضاد بين الإيقاعات الجزئية والإيقاع العام لا يعنى نوعًا من النشاز وفقدان التناغم ، لأن هذه التفرعات والجزئيات التى تتفاعل مع الإيقاع العام ، تؤكد طابعه المتبلور وتكسبه شخصيته المتميزة . كذلك لا يعنى الإيقاع سرعة النطق بالكلمات أو سرعة الحركة التى يقوم بها الممثلون

داخل المشهد ، حتى يتسم بالسرعة ، والحيوية والتدفق ، وإنما يعنى أساسًا سرعة تغيير الأحداث ، وتتابع اللقطات ، وتوالى المشاهد ، وتعدد زوايا التصوير ، والعكس صحيح إذا أراد كاتب السيناريو - ومن بعده المخرج والمونتير - أن ينتقل إلى الإيقاع الهادئ ، البطىء ، المتأنى . وبذلك يحقق التنوع فى المزاج النفسى لجمهور المشاهدين فلا يملون أو يزهقون . وهذا المزاج النفسى يتأثر بالإيقاع كما يتأثر بطابع الموضوع الذى يجب أن يتراوح بين الجهامة والخفة ، بين الحدة والرقة ، بين الخشونة والنعومة ، بين الجدية والدعابة المرحة ... إلخ. حتى لا يسير على وتيرة واحدة يمكن أن يملها المشاهدون .

ونظرًا لأن العمل التليفزيونى وحدة متناغمة وكيان عضوى متفاعل ، فإن التنوع لا ينطبق كمبدأ على الحركة والإيقاع والمزاج النفسى فحسب ، بل يشمل أيضًا التنوع فى الشخصيات والمعانى والدلالات الرئيسية المرتبطة بها . فلابد من وجود نوع من التضاد بين الشخصيات ، وليس بالضرورة أن يكون تضادًا بين الخير والشر أو بين الحق والباطل، وإنما هو تضاد نابع من تناقضات النفس البشرية وجدلياتها التى لا تنتهى. وهذا التضاد يستدعى توازنات بين الشخصيات فى مواجهة بعضها البعض كما يستدعى توازن كل شخصية على حدة، حتى يتولد الصراع فيما بينها ثم ينتهى بانتصار الكتلة الأكبر فاعلية والأثقل وزنًا فى التوازن.

وهذه التناقضات أو التوازنات بين الشخصيات تستدعى مثيلاتها بين المعانى والدلالات الرئيسية التى تمثلها هذه الشخصيات . فلا يمكن تأكيد المضمون الرئيسى الذى يجسده العمل التليفزيونى إلا من خلال مضمون آخر مختلف أو مضاد له. وهذا المبدأ الدرامى الذى يحكم كلاً من الشكل والمضمون هو فى حقيقته تطبيق للمثل العربى الشهير الذى يقول : «وبضدها تعرف الأشياء». ولذلك فالمعانى الإنسانية والدرامية والفكرية لا يمكن أن تتأكد أو تتبلور فى فراغ،

وإنما من خلال التنوع والاختلاف والتعدد والتضاد دون أى تدخل مباشر أو سرد تقريرى من المؤلف.

والسيناريو يكتب أساسًا لكى يقوم بتنفيذه فريق عمل من الفنانين والفنيين. فكاتب السيناريو لا يسلك مثل الشاعر أو الروائى الذى يبدع عمله الشعرى أو الروائى من الألف للياء ثم يتوجه به إلى قارئ فرد ، بل يدرك جيدًا أنه يقوم بدور الألف فحسب ، ثم يأتى الفنانون والفنيون لإكمال أبجديته حتى حرف الياء عندما يعرض الفيلم على الشاشة. ولذلك يعتمد السيناريو فى كتابته على منهج علمى وأسلوب تخطيطى ، يضع فى اعتباره العناصر الداخلة فى التفاعل ، وهى كلها عناصر فنية وفكرية وجمالية، لكنها بدورها تخضع لعوامل اقتصادية وإنتاجية لا يمكن تجاهلها. فالعمل التليفزيونى له ميزانية محدودة لإنتاجه ، مهما كانت ضخامة هذه الميزانية. ومدير الإنتاج أو المنتج المنفذ يقوم بتوزيع بنود الميزانية على مختلف عناصر الفيلم طبقًا لخطة دقيقة تعتمد على التوازن بين هذه البنود ، وأى خلل أو تضخم فى أى بند ، ينعكس بالسلب على البنود الأخرى وكاتب السيناريو المتمرس يعرف جيدًا كيف يبدع فى حدود أقل ميزانية ممكنة . فالإبدع ليس رهن المظاهر المادية للمشاهد دائمًا ، بل هناك من العناصر الفكرية والنفسية والجمالية والإبداعية والأدائية والإلقائية والحركية والإخراجية ما يجعل العمل التليفزيونى يبدو فى غاية الثراء. فالعبرة ليست بالميزانية المالية الضخمة فى أحيان كثيرة ، بل بمهارة فريق العمل من الفنانين والفنيين فى توظيف مفردات اللغة الفنية فى خدمة العمل التليفزيونى . وهذا يفسر لنا نجاح أعمال تليفزيونية لم تعتمد على ميزانية كبيرة ، وفى الوقت نفسه فشل أعمال أخرى كلفت منتجيها الملايين .

والفكرة أو «التيمة» هى قاعدة الإنطلاق الأولى لكتابة السيناريو. فهى العمود الفقرى أو الفكرى لسياق العمل وتسلسل مشاهده. وكلما كانت الفكرة

خصبة، ومتعددة الجوانب والأبعاد، وزاخرة بقوى الدفع ، كانت العلاقة العضوية بين المشاهد قوية وفعالة ، بحيث يصعب تقديم مشهد وتأخير آخر . وكلما كانت ضعيفة، وهزيلة، وملفقة ، ومفتعلة ، اضطر المخرج ومعه المخرج المنفذ للعمل ، إلى التدخل لرأب الصدع ، وسد الثغرات ، ودعم الحبكة . ولذلك فإن اختيار فكرة العمل منذ البداية شرط أساسى لنجاحه إذا كانت موفقة وخصبة ، أو لفشله إذا كانت ملفقة وفقيرة فهى روح العمل الفنى التى بدونها يصبح جثة هامدة، يتم تحريكها من الخارج على أيدى الفنانين والفنيين الذين لابد أن يقعوا فى النهاية ضحايا لها، لأن عملهم لا يملك قوة الدفع الذاتى من داخله ، أو الوحدة الفكرية المميزة له والتى تربط المشاهدين بموضوعه من البداية حتى النهاية .

وهناك شروط يجب أن تتوافر فى عناصر الفكرة الناجحة والخلاقة . فى مقدمة هذه الشروط أن تكون الفكرة مثيرة لمشاعر إنسانية متنوعة ومتباينة، وقادرة على الخوض فى تناقضات النفس البشرية وأحراشها المتشعبة وكهوفها المعتمة ، وتحمل فى طياتها نظرة جديدة إلى المضمون الذى يجسده العمل التليفزيونى، وتربط بين كل من العالم الداخلى والخارجى للإنسان ، وتلقى أضواء فاحصة على الأسباب والدوافع الخفية التى تؤدى إلى الأفعال المادية الملموسة ، بحيث يشعر المشاهدون بأن بقعًا معتمة فى وجدانهم وذهنهم قد أضيئت ، وأصبحوا أكثر قدرة على استيعاب تناقضات النفوس البشرية ، والتعامل معها من منطلق موضوعى ومستنير ومنطقى .

وعندما تخطر الفكرة ببال كاتب السيناريو أو يحصل عليها بطريقة أو بأخرى، ويتأكد من إمكاناتها وطاقاتها وأبعادها الكفيلة بإبداع عمل مرموق، فإنه يدخل بها مرحلة التخمير والتنمية والتطوير بصفتها مجرد مادة خام قابلة للصهر، والصياغة ، وتنقيتها من كل الشوائب العالقة بها ، ومزجها بكل العناصر التى يمكن أن تتفاعل

معها بقوة وحيوية. وهذه مرحلة ضرورية تسبق مرحلة المعالجة النظرية أو التخطيطية للسيناريو والتى تسبق مرحلة السيناريو التحضيرى ثم السيناريو التنفيذى قبل مرحلة الإخراج والتصوير . وتكمن أهمية مرحلة المعالجة فى أنها تستكشف العلاقة بين إمكانات الفكرة أو «التيمة» أو الموضوع أو القصة ، وإمكانات تصويرها ، وتنسيق أوقات التصوير ومواقعه ، بهدف تكوين تصور مبدئى للعمل بصفة عامة ، وذلك من خلال سجل مختصر يوضح الهيكل العام للموضوع ، وتسلسل العناصر أو المشاهد الرئيسية التى تعتبر منطلقات السيناريو فى مجمله ، بحيث يؤدى كل مشهد إلى المشهد الذى يليه على أساس من ضرورة حتمية وحبكة منطقية ، فيصبح نتيجة للمشهد الذى سبقه وأكثر أهمية منه لتصاعده فى سلم السياق الدرامى . وتكفى الإشارة إلى كل مشهد فى سطرين أو ثلاثة على أكثر تقدير كنوع من التذكير بمضمونه عند كتابة السيناريو التحضيرى كاملاً .

ويفترض فى مرحلة المعالجة أن يقوم الكاتب بمعاينة مواقع الأحداث، والتفاهم مع المخرج ومدير التصوير بشأن المعدات والأجهزة والفنيين والأفراد وغير ذلك من الأدوات التى سيتم استخدامها فى التعبير عن موضوع الفيلم، حتى يمكن إجراء أية تعديلات مبدئية حتى تتطابق الأفكار «والتيمات» مع الإمكانات والقدرات التنفيذية ، إذ أنه من العبث التحمس لأفكار يصعب تنفيذها ، مهما كانت هذه الأفكار مبهرة وأخاذة على مستوى الخيال ، لأن العبرة بتنفيذها وتوصيلها إلى المشاهدين على أحسن صورة ممكنة . وفى الأفلام التسجيلية على وجه الخصوص لا يمكن كتابة السيناريو بصفة نهائية إلا بعد معاينة أماكن التصوير والإمكانات المستخدمة فى تصويره وإخراجه . فأحيانًا تكون المادة العلمية بعيدة أو غير مطابقة للواقع الذى سيتم تصويره ، برغم أنها متقنة ومنطقية ومتسقة على المستوى النظرى، والمفروض أن تطابق المادة العلمية الواقع المطلوب تصويره

وتسجيله وليس العكس لاستحالة هذه المحاولة . وتبرز مشكلات أخرى خاصة بعدم توافر التكنولوجيا المتطورة الكفيلة بتصوير بعض المشاهد التى تحتاج إليها . ومن هنا كانت ضرورة بحث كاتب السيناريو عن البدائل التى تحقق له تنفيذ فكرته وموضوعه فى حدود الواقع الراهن والإمكانات المتاحة ، أى تحقيق المعادلة التى توازن بين مطابقة السيناريو للواقع وبين التوظيف الأمثل للمعدات والأجهزة المتاحة بالفعل، وذلك فى إطار الميزانية الإنتاجية والكفاءات الهندسية والإلكترونية أو أية ظروف أخرى لابد أن يرضخ لها ويعمل فى ظلها .

وعندما ينتهى كاتب السيناريو من تحديد المعالم الأساسية لمعالجته ، فإنه يشرع فى مرحلة السيناريو التحضيرى الذى يحدد فيه بالتفصيل كل ما يحتاج إليه موضوعه من الأساليب الفنية المناسبة للتعبير عنه ، بحيث يصبح السيناريو فيلمًا كاملاً ولكن على الورق ، مما يسهل من مهمة كل الفنانين والفنيين عندما يشرعون فى التنفيذ ، كل فى تخصصه . ففى هذا السيناريو تحدد أماكن الأحداث وتوقيتاتها ، والإيقاع الخاص بالفيلم من خلال تحديد أطوال اللقطات والمشاهد بأسلوب تقريبى ، ونوعية الموسيقى المناسبة للفيلم، وزوايا التصوير، وأحجام اللقطات ، وحركات الشخصيات والكاميرا ، وأشكال الإضاءة النهارية أو الليلية... إلخ. أى رسم خريطة تفصيلية بقدر الإمكان بحيث تصبح كل العناصر واضحة لكل الأطراف المعنية التى قد لا تضطر إلى إجراء أية تعديلات أو تغييرات فى أثناء التصوير والإخراج . وبالطبع فإن هذا المنهج العملى والعلمى يتطلب تدوين المشاهد بنفس ترتيب وقوعها ، فيحمل كل منها رقمًا مسلسلاً يوضح مكان وقوعها وزمنه.

أما مرحلة السيناريو التنفيذى فضرورة لا غنى عنها ، خاصة بالنسبة للفيلم الإخبارى والتسجيلى . فهى المرحلة التالية للتصويرعند بداية مرحلة المونتاج ومعها كتابة نص التعليق الذى سيتم تسجيله على شريط الصوت ، إذ يتحتم على كاتب

التعليق أن يرى الفيلم أمامه بالفعل كصورة لا أن يتخيله كتصور على الورق ، حتى يمكنه أن يضبط فقرات التعليق ومعانيه على المشاهد التى سيصاحبها . وبالتالى يمكن فى هذه المرحلة أن تعاد صياغة سيناريو الفيلم مرة أخرى بما يتناسب مع الفقرات المهمة فى التعليق . ففى المرحلة الأولى من التعليق المسجل فى السيناريو، قد توجد لقطات كثيرة لجزئية معينة فى الفيلم تم تصويرها بالفعل ، لكن عند عرض هذه اللقطات وجد المونتير ومعه المخرج أنها أطول مما يحتمل سياق الفيلم ، إذ إن المفروض فى التعليق ألا يؤثر على إيقاع الفيلم ويعوق تدفقه وحيويته وإلا أصيب المشاهد بالملل والضيق ، وخاصة أن الصورة لها الأولوية دائمًا على الكلمة عند المشاهدين . ولكى يتجنب الفيلم مثل هذا التطويل أو الملل فإن السيناريو التنفيذى يسهل مهمة كاتب السيناريو والمخرج والمونتير فى حذف اللقطات التى لا لزوم لها وتشكل عبئًا على السياق والإيقاع، بشرط ألا يؤثر الحذف على تدفق أحداث الفيلم أو يقطع تسلسلها . والقاعدة الفنية تؤكد أن الكلمة تكمل الصورة بحيث لا تكرر إحداهما الأخرى ، وذلك من خلال التناغم بين إيقاع كل منهما. ولا يضبط هذه العملية سوى السيناريو عندما يصل إلى مرحلته التنفيذية التى لا تنفصل عن المونتاج . فالسيناريو يشبه إلى حد كبير المدونة الموسيقية التى تمر بمراحل متعددة من التعديل والتهذيب والبلورة إلى أن تأخذ صورتها النهائية وتصبح جاهزة للعزف ، تمامًا مثلما يأخذ السيناريو صورته النهائية ومعه الفيلم الذى يصبح جاهزًا للعرض .

الفصل الخامس

أساسيات الإخراج التليفزيونى

مرحلة الإخراج التليفزيونى هى المرحلة التى يتم فيها تنفيذ العمل التليفزيونى فى كل أشكاله الخبرية والصحفية والتسجيلية والدرامية والروائية ، بحيث يتحول من تصور تفصيلى ونظرى على الورق كما بينّا من قبل فى مرحلة السيناريو، إلى مرحلة الصورة المتحركة الناطقة المسجلة على شريط الفيديو . وهناك أدوات تنفيذ فنية كثيرة ومتعددة تحت أمر المخرج ، وهى بمثابة مفرداته التى يوظفها، طبقًا لمهارته الحرفية وحسه الدرامى الجمالى ، كى يصل إلى أفضل إمكانات التعبير البصرى والحركى التى يتصورها ويتمناها .

والمخرج هو بمثابة حلقة الوصل بين معظم أعضاء فريق العمل القائم على انتاجه . فبعد أن يصل السيناريو إلى صورته النهائية إيذانًا ببدء التصوير ، يشرع المخرج فى التنسيق مع جهة الإنتاج كى توفر له الأجهزة والمعدات التى يتطلبها تنفيذ السيناريو ، وفى مقدمتها عربات التصوير التليفزيونى والكاميرات المنفردة لتصوير المشاهد الخارجية والاستديو التليفزيونى لتصوير المشاهد الداخلية . وأيضًا توفير طاقم الفنيين الذين يقومون بتشغيل معدات التصوير، والإضاءة، والصوت، والإشراف الفنى على هندسة المناظر والديكور والإكسسوار وتصميم الملابس المناسبة لمضمون السيناريو ... إلخ .

ولابد من التنسيق الكامل بين المخرج وجهة الإنتاج من خلال مدير الإنتاج المسئول عن توفير خامات التنفيذ من أشرطة التسجيل اللازمة والمعدات والأفراد

والفنيين، وعمل الميزانيات ، ودفع الأجور ، وتكاليف الخامات المستخدمة والمعدات على اختلاف أنواعها ، واستخراج التصاريح اللازمة للتصوير فى المناطق التى تحددها المشاهد فى السيناريو ، ومتابعة سير العمل مع المخرج فى كل مراحله وتفاصيله الدقيقة حتى تجهيز شريط الفيديو للعرض . ونظرًا لتشعب عمل المخرج ، فإن مساعدة مدير الإنتاج له لا تكفى ، بل لابد من وجود مساعدين أو مخرجين مساعدين إلى جواره لتنفيذ المهام المتعددة التى يوكل بها إليهم طبقًا لخطة عمل محددة ، حتى لا تبرز مفاجآت أو عقبات أو ثغرات ، تضيع الوقت وتشتت الجهد فى أثناء عملية التنفيذ ابتداء من مرحلة التحضير وتفريغ مشاهد السيناريو حتى اتمام مرحلة المونتاج والتجهيز للعرض .

وإذا تتبعنا مراحل الإخراج التليفزيونى – وهى تكاد تتطابق مع مراحل الإخراج السينمائى – سنجد أن كبار المخرجين يحرصون على المشاركة بالرأى ، وأحيانًا بالكتابة ، فى مرحلة السيناريو . فالمخرج ليس مجرد مُنفذ يطبق ما جاء فى السيناريو بلا رؤية فكرية وفنية خاصة به ، ونابعة من حسه الدرامى وتقنياته الحرفية، ومفرداته المميزة لأسلوبه فى الإخراج . لكن بمجرد الاتفاق على الصيغة النهائية للسيناريو ، يقوم المخرج بتفريغ السيناريو إلى مشاهد يقسمها بعد ذلك إلى لقطات، فيقوم مساعدوه بعمل كشوف تجميع للمشاهد التى سيتم تصويرها فى مكان واحد، بصرف النظر عن ترتيبها المتسلسل فى السيناريو ، بحيث يتحول السيناريو إلى مجموعات من المشاهد المرتبطة بأماكن تصويرها سواء أكانت نهارية أم ليلية ، خارجية أم داخلية .

وتتطلب كل مجموعة من المشاهد تواجد الممثلين الذين سيؤدون أدوارهم فيها ، والفنيين والفنانين العاملين وراء الكاميرا ، والمعدات والأجهزة التى يتطلبها تصوير المشاهد ، والملابس التى سيرتديها الممثلون ، والديكور الذى تحتاجه

المشاهد ... إلخ. وهذه مهمة مساعدى المخرج الذين يقومون بحصر محتويات كل مجموعة من مجموعات المشاهد لتجهيزها قبل التصوير ، وهى محتويات أو معدات أو تجهيزات قد تختلف داخل نفس المشاهد إذا اختلف تصويرها بين الليل والنهار ، سواء أكانت داخلية أم خارجية ، وإن كانت كشوف الأماكن التى سيتم فيها التصوير الداخلى مستقلة عن أماكن التصوير الخارجى. كما يتم فى هذه الكشوف تفريغ الشخصيات والمعدات والملابس والإضاءة والإكسسوار بنوعيه الثابت والمتحرك . فالإكسسوار الثابت هو الجزئيات التى لا تتحرك أثناء التصوير مثل المقاعد والأسرة والموائد والتليفونات والساعات واللوحات المعلّقة على الجدران وأجهزة الراديو والتليفزيون والزيروكس والأباجورات والزهريات وغيرها أما الإكسسوار المتحرك فهو الذى يتنقل مع حركة الممثلين طبقًا لمتطلبات المشهد مثل الساعات والنظارات والحقائب والملفات والأجندات والأقلام والجواهر التى ترتديها السيدات وغيرها . وكلها تخضع للضرورات الفكرية والفنية والجمالية التى يراها المخرج مناسبة للمشهد .

ومراحل الإخراج التليفزيونى عبارة عن خطط عمل متتابعة حتى لا يفقد المخرج سيطرته على أفراد فريق العمل عندما يفاجأون بمشكلات لم تكن فى الحسبان ، أو يجدون أنفسهم مضطرين للانتظار بلا عمل حتى يتم إحضار أو إعداد أحد الأجهزة التى لم تصل فى الوقت المناسب ، فكل هذا وغيره من شأنه أن يؤثر بالسلب على حمية الاستمرار فى العمل . من هنا كانت ضرورة بل وخطورة المرحلة التحضيرية التى تحدد كل خطط العمل ومساراته ففى هذه المرحلة يقوم المخرج بكتابة «ديكوباج» التصوير ، أى يضع خطة عمل الكاميرات وذلك بتقسيم المشهد إلى لقطات ، ثم يحدد لكل لقطة زاويتها وحجمها ، وشكل الإضاءة المسلطة عليها، بالإضافة إلى عمل رسومات كروكية لحركة الأفراد والمعدات والأدوات

داخل حدود اللقطة . وبعد معاينة المخرج لأماكن التصوير ، يستطيع من خلال الديكوباج أن يحدد معدات التصوير والإضاءة اللازمة ومواقعها أثناء التصوير ، وكذلك يحدد الأفراد والمعدات والإكسسوار وعدد أيام التصوير وتوقيتاتها وكذلك مواعيد البروفات المبدئية. وكل هذه المتطلبات وغيرها يقوم قسم الإنتاج بتجهيزها من خلال التنسيق مع مساعدى المخرج.

ثم نأتى إلى المرحلة الثالثة فى إطار المرحلة التحضيرية للإخراج ، وهى «مرحلة البروڤات» التالية لمرحلتى تفريغ السيناريو وديكوباج التصوير ، حين يقوم المخرج خلالها بعمل بروڤات لمجموعات المشاهد التى سيقوم باخراجها تباعًا . فهو يعاين أماكن التصوير مرة أخرى ويقوم بعمل «بروڤا» للأفراد والمعدات والعناصر الأخرى بها ، أى على الطبيعة حتى يمكن تذليل أية عقبة يمكن أن تنشأ. وفى هذه «البروڤا» يتم تنفيذ الرسومات الكروكية للحركة ، وإجراء التعديلات عليها بما يتناسب مع «بروڤا» الكاميرات ، مما يؤدى إلى تعديلات فى السيناريو نفسه نتيجة لهذه «البروڤات» . فليس كل ما هو مكتوب فى السيناريو يمكن أن يتطابق مع جزئيات مكان التصوير وتفاصيله وعناصره . ففى حالات كثيرة يصعب تطويع المكان لتصوره على الورق ، عندئذ لابد من تطويع التصور النظرى لواقع المكان بقدر الإمكان . فكاتب السيناريو حر فى أن يطلق لملكات خياله العنان ، لكنه فى النهاية يكتب نصه فى الحدود المتاحة لإمكانات التنفيذ .

ومرحلة «البروڤات» ومعاينة أماكن التصوير ليست قاصرة على الأفلام التسجيلية أو الروائية فحسب بل تشمل أيضًا الأفلام الإخبارية التى تغطى أحداثًا راهنة مثل مؤتمر صحفى عالمى، أو حملات وجولات انتخابية، أو مظاهرات سياسية، أو خطاب سياسى لزعيم كبير، أو وصول شخصية تاريخية إلى البلاد، أو مباراة رياضية فى نهائى الكأس أو الدورى العام ، أو مهرجان شعبى كبير ... إلخ. فلابد

من معاينة المخرج لأماكن التصوير قبل بداية الحدث أو الأحداث أو المشاهد حتى يكون على دراية بظروف المكان وإمكاناته ، وبوسائل وخطوات تنفيذه لعملية التصوير . ففى ذهنه أسئلة مسبقة لابد أن يجيب عنها مثل : هل سيقوم باستخدام عربة التليفزيون أم كاميرات منفصلة ؟ كم عدد الكاميرات التى تفى بتصوير الموضوع من كل جوانبه بقدر الإمكان ؟ أى الكاميرات ستكون متصلة بكابلات إلى عربة التليفزيون وأى الكاميرات ستعمل لاسلكيًا ؟ وأى الكاميرات ستسجل على يوماتيك ؟ وأى الكاميرات ستعمل من على الارتفاعات المطلة على المشهد من خلال طائرة هيليكوبتر ؟ أى لابد من وضع خطة عمل متكاملة للكاميرات ، تكفل التنسيق بينها دون مفاجآت أو عقبات ، خاصة فى الأفلام الإخبارية لأن المشهد أو الحدث السياسى أو الشعبى أو الرياضى إذا لم يتم تصويره فى اللحظة المناسبة ، فقد ذهب إلى الأبد ولن يتكرر مرة أخرى حتى يمكن تصويره . وفى الاجتماعات السياسية ذات المستوى الرفيع لابد أن يتفق المخرج مع رجال الأمن إلى أوضاع الكاميرات ، حتى لا يفاجأ بأن لهؤلاء الرجال رأيًا مختلفًا فى هذه الأوضاع التى قد تتعارض مع احتياطاتهم الأمنية عند بداية الاجتماع أو المؤتمر الصحفى . وهذه كلها مشكلات لا تواجه المصور الصحفى الذى يحمل كاميراته الصغيرة الخفيفة ليتحرك بها كما يشاء ، ويلتقط بها ما يحب من صور ومن الزوايا التى يحددها . ذلك أن التقاط صورته الثابتة لا يستغرق سوى لحظة ، أما الصور التليفزيونية المتحركة فتحتاج إلى نظام دقيق بل ومعقد ومتشابك لكى تتم التغطية التليفزيونية على خير ما يرام . وتزداد الصعوبة والحرج فى حالة البث المباشر الذى لا يسمح بالمونتاج أو المراجعة .

وفى كل مشهد ، أى فى كل مكان للتصوير ، يحدد المخرج لنفسه أسلوب القطع المناسب بين كل لقطة والتى تليها بما لا يؤثر على السياق المرئى السليم من

خلال ما يعرف بالخط الوهمى لعمل الكاميرات . وهذا الخط موجود فقط فى ذهن المخرج الذى يصنع منه حدًا فاصلاً بين الكاميرات وموضوع التصوير حتى لا يحدث انقلاب للصورة عند النقل من كاميرا إلى أخرى ، من شأنه أن يشتت ذهن المشاهد الذى يعجز فى هذه الحالة عن تصور جغرافية مكان التصوير . فعند تصوير ونقل مباريات كرة القدم ، على سبيل المثال ، تحدد مواقع الكاميرات على جانب واحد من الملعب بحيث لا تتعداه ، فإذا انتقلت إحدى الكاميرات إلى الجانب المقابل من الملعب ، فإن اللقطات المتتالية لسير أحداث المباراة تبدو فى عين المشاهد وكأنها تعكس نفسها ، فيبدو الفريق الأيمن وكأنه بالجانب الأيسر والعكس صحيح عندما تأتى اللقطة التالية فى أثناء حركة المباراة ، مما يفقد المشاهد إحساسه ووعيه بأبعاد المكان الذى يتابع أحداثه على الشاشة . ولذلك فالخط الوهمى ليس مجرد حد فاصل من الخيال أو الوهم بين الكاميرات وموضوع التصوير ، بل هو خط واصل أيضًا بين الكاميرات ، يتصوره المخرج لكى يشعر المشاهد بالأبعاد والزوايا الحقيقية للموقع الذى ينقل منه الأحداث ، وكأن هذا المشاهد موجود فيه بالفعل.

ومهما استغرق التحضير أو الإعداد من وقت وجهد ، فلابد أن يتخطى مشكلات وعقبات ومفاجآت يمكن أن تضيع أضعاف هذا الوقت وهذا الجهد فى وقت يكون فيه فريق العمل كله فى أشد الحاجة إليهما حتى لا يتسلل الإحباط أو القلق أو الضيق إلى الحالة النفسية العامة له ، خاصة الممثلين من أعضائه ، فليس كلهم قادرين على الاحتفاظ بروحهم المعنوية العالية مع تكرار المشكلات والعقبات والمفاجآت ، مما يهبط بمستوى أدائهم . وقد يضطر المخرج إلى تأجيل التصوير كلية إذا تعذر حل المشكلة الطارئة فى مكان التصوير ، مما يضع أعباءً مالية جديدة على عاتق المنتج ، وبالتالى لا يقتصر الإهدار على الوقت والجهد فحسب ، بل على ميزانية الإنتاج أيضًا . ومن هنا كانت ضرورة اللمسات الأخيرة التى يضعها المخرج

لموضوعه فى مرحلة «البروڤات» ومعاينة أماكن التصوير قبل الشروع فيه ، وكذلك إبداء ملاحظاته بل وإصدار تعليماته لفريق العمل من مصورين ومهندسين للإضاءة والصوت والفنيين الآخرين . وفى حالة الأفلام الروائية أو المسلسلات أو التمثيليات تشمل هذه الملاحظات أو التعليمات الممثلين أيضًا .

والمخرج بصفته المايسترو أو القائد لكل أعضاء فريق العمل ، فإن عليه أيضًا تحديد كميات الإضاءة ، ومصادر الطاقة الكهربية لها ، وقوة تحملها ، وذلك باستشارة مهندس الإضاءة ، خاصة عند عمل «بروڤا» الأماكن الداخلية أو المغلقة التى تحتاج إلى إضاءة كافية لعمل الكاميرات ، أو أثناء التصوير الليلى. كما يجب على المخرج أيضًا أن يتأكد من عناصر الصوت وأداء الميكروفونات وعددها وأماكنها وكابلاتها باستشارة مهندس الصوت. أما فى التصوير الخارجى فلابد من استخدام موانع الريح التى تجنب الميكروفونات أى تشويش أو شوشرة أو أية متاعب أخرى.

ويشرف المخرج أيضًا على عمل كشوف خاصة بتجميع المشاهد التى سيتم تصويرها فى مكان واحد ، ومتطلبات هذه المشاهد من أفراد ومعدات ، وتدوين كل ما يتصل بمراحل تصويرها ، والحركة التى يرسمها السيناريو فى إطار كل مشهد . وتكمن أهمية هذه الكشوف فى أنها تحدد التوقيتات المناسبة لكل مراحل التنفيذ، تجنبًا لأى قصور مفاجئ يتسبب فى توقف حركة العمل أو إبطائها . وهذه الكشوف هى بمثابة جداول عمل بالنسبة لقسم الإنتاج الذى يقوم بتدبير معدات التصوير اللازمة وخاماتها من أشرطة وخلافه طبقًا للتوقيتات المطلوبة للتصوير. ومن التقاليد المتبعة فى هذا الصدد أن تكون كل المتطلبات والاحتياجات جاهزة قبل بداية التصوير بست ساعات على الأقل .

وعمل المخرج من التعقيد والتشابك والحساسية بل والخطورة ، كأنه قائد عسكرى على وشك أن يخوض معركة فاصلة . بل إن القائد العسكرى يستطيع أن يعتمد إلى حد كبير على أركان حربه ، كل فى تخصصه ، عندما يعتمد الخطة العامة

للمعركة، أما المخرج فلابد أن يتابع كل التفاصيل الدقيقة بنفسه مثل التأكد من تفريغ كشوف التحضير للتصوير ومراجعتها بنفسه ومطابقتها للسيناريو ؛ ومراجعة أشرطة الموسيقى وسماعها واستبدال ما بها من عيوب هندسية أو عدم تلاؤمها للموضوع ، وكذلك شرائط الڤيديو الخام وتوفر عدد الساعات المطلوبة لمدة التصوير حسب الجدول الزمنى الموضوع ؛ ووضع نسبة ١٠٪ احتياطى للتنفيذ فى أغلب المتطلبات ؛ والتأكد من توزيع نسخ السيناريو على أعضاء فريق العمل واستيعاب كل منهم لأبعاد الدور المطلوب منه فى السيناريو قبل نهاية مرحلة «البروڤات» ؛ والمعاينة الدقيقة لأماكن التصوير لأن عين المخرج هى عين الكاميرا فى مرحلة «البروڤات» ، ولذلك يجب أن ينظر إلى أماكن التصوير من المواقع التى ستوضع فيها الكاميرا ومن نفس زاوية عملها حتى يحقق واقعية الكادر ومصداقيته قبل الشروع فى تصويره ؛ كما يجب على المخرج أن يتأكد من تصوره أو وضعه الخط الوهمى لكل لقطة حسب تسلسل السيناريو حتى لا يفاجأ بانقلاب الصورة بعد التصوير عند القيام بعملية المونتاج.

ويجب ألا تكون ثقة المخرج عمياء فى الوعود التى يتلقاها بشأن تلبية طلباته، لأن هذه الثقة لا تتوافر إلا بعد تأكده من التلبية الفعلية لهذه الطلبات. فمثلاً إذا تم إبلاغه بأنه جار توفير ماكينة إنارة لتحقيق الإضاءة ليلاً قوتها ٢٠ كيلووات ، فيجب أن يتأكد من وجودها أولاً ثم اختبار قدرتها على الحمل قبل التصوير حتى لا يتوقف العمل أثناء التصوير ليلاً بسبب ضعف هذه الماكينة. ولعل من الشروط التى يجب أن تتوافر قبل بدء التصوير لتسهيل المهمة وتجنب المشكلات والمفاجآت، أن يكون الأفراد الذين يؤدون مهمات أو أدوارًا معينة على معدات تكنولوجية خاصة ، هم أنفسهم الذين يقومون بتشغيلها فى الواقع كمتخصصين فيها. فلا يعقل القيام بتدريب ممثلين للقيام بهذه المهمة التى تحتاج إلى خبرة فنية

خاصة. فمثلاً إذا تطلب العمل فى أحد المشاهد العمل على رافعة من ذلك النوع الذى يستخدم فى بناء العمارات الضخمة ، فيجب أن يقوم بهذا العمل السائق الفعلى للرافعة حتى يبدو المشهد متقنًا وواقعيًا وصادقًا ، فهذه الأدوار يقوم بها أصحابها الفعليون دون ما حاجة إلى التمثيل أو التظاهر بالأداء .

ونظرًا لأن الحالة النفسية العامة لأعضاء فريق العمل ، تلعب دورًا لا يمكن تجاهله فى أسلوب أدائهم ، سواء أكانوا من الممثلين أو الفنانين الآخرين أو الفنيين، فإن المخرج المتمكن يحرص دائمًا على الاحتفاظ بروحهم المعنوية على أفضل وجه منشود، حتى يحصل منهم على أفضل نتائج ممكنة. ولذلك من الأفضل أن يبدأ المخرج بأصعب المشاهد من ناحية التكوين والحركة ، فإن التوفيق فى تصويرها وإخراجها يمنح قوة دفع لأعضاء الفريق ويسهل العمل فى المشاهد التالية نتيجة للراحة النفسية التى تسرى فيما بينهم . ومن المعروف أنه كلما اختفى التوتر والشد والجذب والنرجسية والتعسف فى إبداء الرأى أو إصدار التعليمات ، تفرغ العاملون لإخراج أفضل ما عندهم من أداء بل وإبداع . فالعمل التليفزيونى هو عمل ديمقراطى وعلمى وموضوعى بطبيعته ، مما يحتم أن يكون جميع العاملين - على اختلاف تخصصاتهم مدركين لكل أسرار صنعتهم وفنهم - لأن أصول الفن والصنعة هى الأرض المشتركة التى يقف عليها جميع العاملين ، ويتعاملون فيما بينهم على أساسها دون حساسيات أو مواجهات قد تصل فى بعض الأحيان إلى درجة الصراعات .

والتصوير فى مجال التغطية الخبرية يختلف عنه فى مجال الدراما التليفزيونية التى تتيح الفرصة كاملة للمرحلة التحضيرية بما فيها من تجهيزات و«بروفات» ، إذ تحتم التغطية الخبرية أو الصحفية ، التصوير لمرة واحدة وحسب توقيت محدد . وغالبًا ما يكون هناك حدث مفاجئ يتطلب تصويره ، الانطلاق إليه

دون أية «بروڤات» ، ولابد من تصويره فى توقيت حدوثه لاستحالة استرجاعه مرة أخرى. ولذلك فإن مصورى نشرة الأخبار فى التليفزيون فى حالة طوارئ دائمة حتى يكونوا على أهبة الاستعداد لتصوير أحداث النشرة .

أما فى تصوير الدراما التليفزيونية فتلتحم مراحل «البروڤات» بمراحل التصوير، نظرًا لتجمع كل عدد معين من المشاهد فى مكان واحد لتصويرها بصرف النظر عن ترتيبها المسلسل فى السيناريو . فيقوم المخرج «ببروڤا» كاملة للكاميرا قبل التصوير حتى يصبح كل مشهد من مشاهد المجموعة المكانية جاهزًا بكل تفاصيله للتصوير . وعند «البروڤا» النهائية للكاميرات وأثناء مرحلة التصوير ، يستعين المخرج بديكوباج التصوير الذى يحدد خطة عمل الكاميرات وأحجام الكادرات وزوايا التقاطها والحركة الداخلية للمشهد الذى سيبدأ به ، وعلى هذا الأساس يقوم مساعدو المخرج بالتأكد مع الفنيين من ضبط الكاميرات وألوانها وتطابقها فى الكادرات لكل الكاميرات المشتركة فى التصوير ، وكذلك القيام باختبارات ميكروفونات الصوت ومسافاتها من المتحدثين وتجنب الظل الساقط منها على المشهد ، واختبار أجهزة تسجيل الڤيديو ، والتأكد من توزيع الإضاءة بطريقة مناسبة لمضمون المشهد وتكوينه وحركته ، خاصة الأسطح التى تتسبب فى الانعكاس الضوئى الناشئ عن سقوط الضوء سواء من مصدر طبيعى أو صناعى على جسم أملس ، مصقول ، لامع ، يؤدى إلى تشويه صورة الكاميرا الملتقطة ، ويجب التخلص منه بطلاء الأسطح العاكسة بمادة تطفئ هذا الانعكاس ، أو بتغيير زاوية سقوط الضوء على هذا السطح. وكذلك يجب التأكد من توفير الإضاءة المناسبة للأشخاص المتحركين فى المشهد حتى تكون الصورة واضحة أمام المشاهد حتى لو كان المشهد معتمًا لضرورة درامية .

وإذا كانت الكاميرات متعددة عند تصوير الدراما التليفزيونية ، فإن التصوير

فى حالات التغطية الخبرية والصحف للأحداث المفاجئة غالبًا ما يتم بكاميرا منفردة بحيث يراقب المخرج شكل التصوير من خلال جهاز المونيتور المتصل بالكاميرا ، حتى يتأكد من صلاحية مسافة الكاميرا ، وحجم الكادر ، وزاوية التصوير ، وحركة الأشخاص داخل الكادر ، ووضوح الصورة ودرجة ألوانها ، كما يتأكد من حالة الصوت باستخدام سماعة الأذن الموصلة بجهاز التسجيل سواء قبل بداية تصوير اللقطة أو فى أثنائها . وأحيانًا يتم تصوير بعض مشاهد الدراما التليفزيونية بكاميرا واحدة ، لكن العبرة بنوعية توظيفها .

ومن التقاليد المعتادة فى تصوير الدراما التليفزيونية أن يتأكد المخرج من استيعاب الممثلين الذين سيظهرون فى اللقطة أو المشهد لكل تفاصيل الحركة ومفردات الحوار حتى تقل نسبة الأخطاء أو الهفوات بقدر الإمكان ، توفيرًا للجهد والوقت والمال . ومن هنا أيضًا كانت ضرورة التزام كل الحاضرين فى مكان التصوير بالهدوء والصمت والتوقف عن أى صوت أو حركة ، حتى لا يشتتوا تركيز الممثلين أو يضعفوا إحساسهم بالمواقف التى يؤدونها سواء بالحركة أو الحوار .

وظروف التصوير الداخلى تختلف عن ظروف التصوير الخارجى . ففى حالة التصوير داخل الأماكن المغلقة لابد أن يراعى شكل الديكور والخلفيات ، وأماكن تواجد الكاميرات وحركتها ، وانتقال الصوت ، وتوزيع الإضاءة . فمن الممكن أن يتحرك بعض الممثلين داخل الكادر أمام الكاميرا بطريقة غير مناسبة أو غير جمالية تشكيليًا ، أو يعتور كادر التصوير عدم اتزان أو تناسب مما يؤثر بالسلب على شكل الموضوع ، أو يختفى أو ينخفض صوت المتحدث أثناء تصويره لعدم توافر أماكن مناسبة للميكروفونات أو لتغير مسافتها ، أو تظلم الصورة فى بعض مساحاتها عندما تواجه الكاميرا ضوءًا صادرًا من نافذة مفتوحة ... إلخ .

ومن الطبيعى أن يستريح المخرج للأستديو المجهز بوسائل الإضاءة الجيدة

والمناسبة ، والعوازل الجيدة للصوت ، والتخطيط الدقيق لحركة دخول وخروج الممثلين والفنيين داخل بلاتوه الاستديو ، فكل هذا وغيره يجعل العمل يسير فى جو متناغم ومثمر ومريح . أما التصوير الداخلى فى أماكن عادية لا تملك بالطبع تجهيزات الاستديو ، فلا يتيح للمخرج السيطرة الكاملة على سير العمل ، بما يؤثر على الصوت المسجل ، أو على جماليات الصورة كما يجب أن تكون. فهناك احتمالات قائمة لإعاقة خطوات العمل مثل الضجة الناشئة عن الحركة الخارجية بجوار موقع التسجيل، ومنافذ الضوء الطبيعى الذى يؤثر على شكل الصورة... إلخ. ولذلك يجب على المخرج أن يضع هذه الاعتبارات السلبية فى ذهنه إذا اضطر إلى البحث عن أماكن للتصوير خارج الاستديو حتى يتجنبها بقدر الإمكان. أما إذا لم يكن هناك مفر من التصوير فى أماكن بها مثل هذه السلبيات ، فلابد أن يفرض مع مساعديه سيطرة شديدة على الموجودين خارج موقع التصوير الذى يجب أن يكون العمل فيه مقتصرًا على أقل عدد ممكن من المشاهد ، وإن كان بعض المخرجين لا يجد حرجًا فى تسلل الضجة الخارجية إلى شريط الصوت ، كخلفية طبيعية وواقعية للمشهد ، تمنحه كثيرًا من المصداقية . لكن تظل القاعدة الأساسية تؤكد أن كل شىء يجب أن يكون تحت إمرة المخرج وسيطرته .

أما التصوير الخارجى فله ظروف مختلفة لابد أن يضعها المخرج فى اعتباره، مثل تواجد غطاء الريح للميكروفونات فى الأماكن الخلوية حتى لا يصدر عنها صفير أو أى تشويش يؤثر على الصوت المسجل، وكذلك مراعاة الظروف الجوية من رياح أو غبار أو ضباب كثيف ، قد تؤثر على التصوير ، والتدقيق فى تحديد زاوية سقوط الشمس والظل بالنسبة للتصوير ، إذ يجب ألا يكون التصوير مواجهًا لضوء الشمس المباشر ، أو أن يكون التصوير عند الشمس العمودية فتلقى ظلالاً حادة على الوجوه أثناء تصويرها ، والحرص على عدم تشويش الأصوات الطبيعية المحيطة

مثل هدير المياه أو نباح الكلاب أو أبواق السيارات على أصوات الممثلين فى حالة تسجيل الصوت فى الموقع .

ومرحلة التصوير مرحلة حرجة وشائكة مما يستدعى اتخاذ احتياطات لازمة لتجنب أية متاعب أو أخطاء أو مشكلات قد تكلف الكثير لحلها إذا وقعت. من هنا كانت ضرورة أخذ لقطات إضافية للاستعانة بها أثناء عملية المونتاج. فمثلاً إذا كان هناك تعليق مصاحب للفيلم، واتضح أن زمن التعليق أطول من زمن الصورة ، فإنه فى هذه الحالة يمكن إضافة لقطات جديدة من اللقطات الإضافية المصورة لإطالة فترة الصورة على الشاشة بما يتواكب مع التعليق . كذلك يجب عدم ترك مكان التصوير إلى مكان آخر قبل التأكد من اتمام عملية تصوير الجزء السابق بنجاح، وذلك عن طريق عرض ما تم تصويره على شاشة مونيتور للتأكد من كفاءة الصورة والصوت ، أو بتصوير اللقطة نفسها أكثر من مرة على سبيل الاحتياط لتعويض أية لقطة فاشلة أو غير مناسبة بلقطة معادة وناجحة لها . وهذه الاحتياطات لا تقتصر على تصوير لقطات إضافية فحسب بل تشمل أيضًا تصوير اللقطة نفسها بزاوية إضافية جديدة غير الزاوية الأولى التى صورت منها ، فقد تكون الزاوية الجديدة ذات فائدة أو قيمة جمالية أو دلالية أكبر من الزاوية السابقة عليها ، وذلك عند المشاهدة أثناء عملية المونتاج إذ توحى بتناغم بصرى وتسلسل مريح لعين المشاهد قد تفتقر إليهما اللقطة التى صورت أول مرة .

ولعل من أهم الاحتياطات التى يضعها المخرج فى اعتباره ، هو حرصه على عنصر الوقت أثناء التصوير ، وحل أية مشكلات طارئة بسرعة وحسم ، وذلك تجنبًا لأية آثار سلبية ناتجة عن تباطؤ سير العمل أو توقفه . كما يجب على المخرج أن يتأكد من عمل كشف سير التصوير اليومى ، حتى يمكنه تحديد ما أنجزه خلال اليوم من مشاهد ولقطات ، ثم تحديد مواعيد التصوير التالية وأماكنها ، ودراسة أية مشكلات

محتملة . فمن مشكلات التصوير الخارجى جمهور المكان الذى يمكن أن يفسد التصوير إذا لم يتم السيطرة عليه بطريقة أو بأخرى . ولذلك يتحتم على المخرج أن يمد سيطرته وتحكمه على مكان التصوير ، حتى لا يظهر أحد أفراد هذا الجمهور وهو يشير إلى الكاميرا مثلاً ، أو يأتي بحركة غير لائقة فى الصورة ... إلخ.

وهذه الاحتياطات تفرض على المخرج اليقظة الدائمة وقوة الملاحظة الدقيقة التى لا تفلت منها أية شاردة أو واردة . فمثلاً تساعده عينه المدربة على التأكد من ملابس وإكسسوار وأدوات من يقوم بتصويرهم من ممثلين أو ممثلات أو كومبارس ، فإذا لمح أيًا منهم وهو يبدو مختلفًا - ولو فى جزئية صغيرة - من ناحية شكل الملابس أو حالتها ، فإنه يستبعده من التصوير فى الحال ، خاصة إذا كان التصوير نمطيًا . وتشمل يقظة المخرج أيضًا كل الألفاظ التى تصدر عن الممثلين والممثلات أثناء التصوير ، وضرورة اتساق نطقهم لها ، حتى إذا وقع خلل مهما كان بسيطًا أو عابرًا، أو بروز لفظ غير مناسب ، فإنه يعيد التصوير مرة أخرى بعد تصحيحه الأخطاء أو تقويمه للألفاظ التى بدت نشازًا فى الأذن . فالصورة والصوت هما الشغل الشاغل بصفة مستمرة للمخرج إلى أن يُعرض العمل على الشاشة .

وبعد الانتهاء من مرحلة التصوير تمامًا ، تأتى مرحلة المونتاج التى يتحمل مسئوليتها المونتير لكن بالتعاون مع المخرج الذى يدرك أن المونتاج هو اللغة السينمائية التى تنظم مفرداته فى سياق ينطوى على أكبر قدر ممكن من المعانى والدلالات والمشاعر . ومن المعروف فى تاريخ السينما والتليفزيون أن كبار المخرجين الذين تركوا بصماتهم واضحة على مسيرتها ، بدأوا حياتهم الفنية فى قسم المونتاج أو كان اهتمامهم بالمونتاج لا يقل عن اهتمامهم بالإخراج . والمخرج الخبير بالمونتاج يعرف جيدًا كيف يوظف المفردات السينمائية فى خدمة رؤيته الإخراجية حتى تصل متكاملة ومتبلورة إلى المشاهد. فالمونتاج هو العملية الخلاقة للفيلم أو البرنامج

التليفزيونى ، وبدونه يصبح الموضوع مجرد مجموعة من لقطات مبعثرة ومتناثرة ، ويصعب فهمها لعدم تبلور معناها . كما أنها لا تعطى التأثير المطلوب منها من حيث توصيل المعلومة المناسبة أو إثارة الإحساس المنشود لإتاحة حالة نفسية ومعنوية مريحة للمشاهد كى يتابع الموضوع المصور تليفزيونيًا ، فيستوعب الأفكار والمفاهيم التى يجسدها ويستمتع بالأحاسيس والمشاعر التى يثيرها .

وعملية المونتاج هى ضبط توقيت وتسلسل ، وخلق حركة تدفق ، وإضفاء سلاسة ذات إيقاع معين للقطات الفيلم والموضوع المصور . وبصفة عامة فإن هذه العملية تبدأ برجوع المخرج إلى السيناريو التنفيذى الذى تم تصوير لقطات الفيلم على أساسه ، فتُجمع الأشرطة المسجلة التى تم تصويرها حسب التجميع المكانى للمشاهد ، وذلك لإعادتها إلى أصلها وفقًا لتسلسلها فى السيناريو . فالفيلم يبدأ من العناوين (التترات) ، ثم المشهد الأول الذى يتم تقسيمه إلى لقطات . وغالبًا ما تكون اللقطة الأولى واسعة أو عامة بحيث تبرز شمولية المنظر وبالتالى تظهر مدخل الموضوع برمته . وبطبيعة الحال فهى لقطة ذات حجم وزاوية معينة . ثم يشرع المخرج مع المونتير فى ضبط تسلسل اللقطات التى صورها ، وذلك طبقًا لتسلسل السياق والمعنى بحيث يتكامل الموضوع بالتدريج . وغالبًا ما تتبلور جزئيات المعنى أو وحداته الصغيرة من خلال الانتقال من لقطة واسعة إلى لقطة متوسطة إلى لقطة قريبة . ويمكن فى أثناء عملية المونتاج إحلال صورة محل أخرى أو إحلال صوت محل آخر أو جمع صوتين أو مجموعة من الأصوات معًا ، مع وضع ضبط إيقاع الفيلم فى الاعتبار دائمًا .

وينقسم المونتاج إلى نوعين : المونتاج الواقعى الذى يرتب اللقطات حسب تسلسلها الطبيعى ، والمونتاج الدرامى أو الفكرى أو العقلى الذى يحذف بعض اللقطات الكاملة المهمة فى سياق الموضوع وتسلسله لأنها يمكن أن تفهم عقليًا أو

فكريًا أو ضمنيًا دون رؤيتها بالفعل . ولا تقتصر مهمة المونتاج الواقعى على ترتيب اللقطات ، بل تشمل أيضًا حذف الإطالات التى تعوق تدفق الإيقاع وتضعف من حيويته ، وعمل سياق مرئى أو تسلسل بصرى متسق للموضوع بحيث يتقبله العقل بصورة طبيعية من خلال تداعيات الأسباب والنتائج ، دون إطناب أو زوائد. فما يفهمه المشاهد بالبديهة لا داعى لعرضه أبدًا لأن الفيلم ليس من وسائل الإيضاح التعليمية التى تشرح بالتفصيل والإعادة موضوعًا أو مفهومًا يحاول المتعلم أن يستوعبه لأول وهلة . فالمونتاج الواقعى هو فن حذف كل ما لا يفيد أو لا يضيف أو لا يطور الأحداث أو لا يلقى مزيدًا من الضوء على داخل الشخصيات. فمثلاً عندما يقرر رب الأسرة اصطحاب زوجته وأبنائه إلى حديقة الحيوان فلا يعقل أن نراهم وهم يرتدون ملابسهم ، والأم تجهز المأكولات التى سيأخذونها معهم ، وهم يهبطون على درجات السلم ويغادرون البيت لركوب السيارة التى تنطلق بهم فى الشوارع وبين السيارات حتى تصل إلى بوابة الحديقة. فكل هذا التطويل لا يفيد المشاهد ولا يمتعه فى شىء، ولذلك فإن دور المونتاج فى هذه الحالة هو حذف الإطالات الواقعة بين قرار الذهاب إلى الحديقة وبلوغها ، بحيث يضع فى حسابه الترتيب الطبيعى لعناصر الحدث دون أى اخلال به . لكن المخرج الخبير بفن المونتاج يتجنب مثل هذه الإطالات والتزايدات منذ مرحلة كتابة السيناريو لأن مهمته هى الإبداع والتلميح والإيحاء والتكثيف ودفع عجلة الأحداث ، وليس تعطيلها بالتسجيل الحرفى لخطوات إجرائية ليست لها علاقة بالتطوير الدرامى الذى يجعل من العمل التليفزيونى جسمًا حيًا وكيانًا زاخرًا بالتفاعل والحيوية .

أما المونتاج الدرامى أو الفكرى أو العقلى فيعتبر خطوة أكثر تعقيدًا من المونتاج الواقعى عندما يحذف بعض اللقطات الكاملة والتى قد تكون مهمة فى

السياق الذى لا يستطيع أن يتطور بدونها ، لكنها يمكن أن تُستنتج وتُفهم من تسلسل السياق دون أن يراها المشاهد بالفعل ، أى أنه يشارك مشاركة إيجابية فى تصور الأحداث وبنائها ، وكأنه يشارك المؤلف إبداعه وتأليفه ، مما يجعل علاقته بما يتابعه علاقة حميمة لإحساسه بأن المؤلف يحترم عقله من خلال حذف اللقطات التى يدركها ويعرفها كلاهما . فمثلاً يرى المشاهد رجلاً يصارع الأمواج وسط عاصفة بحرية عاتية ، ثم يرى قارب انقاذ يحاول الاقتراب منه دون جدوى ، وترتفع الأمواج لدرجة أن المشاهد لا يرى الرجل فيظن أنه غرق ، ثم يتأكد ظنه عندما تهدأ العاصفة وتنداح الأمواج ولا أثر للرجل على سطح البحر ، لكن فى لقطة تالية يرى قارب الانقاذ وهو ينطلق بعيدًا ، وعندما تقترب منه الكاميرا يرى فيه الرجل الذى كان على وشك الغرق ، فيعرف المشاهد أنه تم إنقاذه قبل ارتفاع الأمواج وهياجها الشديد الذى لا يمكن أن ينجو منه أحد . وهذا المونتاج الدرامى أو العقلى أو التفسيرى أو التخمينى سمى هكذا لأنه يدفع عقل المشاهد إلى تفسير ما يشاهده وتخمين ما لا يشاهده ، وله ميزتان : أولاهما أنه يشحن المشاهد بالتشويق والإثارة والقلق من خلال توقع كل الاحتمالات الممكنة ، وثانيهما أنه يوفر من تكاليف انتاج مشهد صعب ومعقد عندما يقوم القارب بإنقاذ الرجل بالفعل أثناء العاصفة، وهو مشهد زاخر بدوره بالتشويق والإثارة لكنه يحتاج إلى إمكانات ضخمة لا يقدر عليها سوى ستديوهات السينما العالمية ، ولذلك يستعيض المونتاج الدرامى أو العقلى بعناصر أخرى من التشويق والإثارة أقل تكلفة وأكثر توفيرًا للجهد والوقت وفى حدود إمكانات الإنتاج التليفزيونى .

وتواكب مرحلة المونتاج عملية المكساج التى يتم فيها خلط الأصوات ومزجها ببعضها البعض لتزامن الصورة ، وقد تمتد هذه العملية إلى مرحلة ما بعد المونتاج . وهى المرحلة النهائية لشريط الفيديو ، إذ يتم فيها تسجيل التعليق

والمؤثرات الصوتية والموسيقى على شريط الفيلم ، متزامنًا ومتوازيًا ومتوازنًا مع الصورة . وتتم هذه العملية على أجهزة المونتاج الحديثة التى تعمل بدقة كبيرة ، تمكن المونتير ومعه المخرج من مزج الأصوات ببعضها البعض عن طريق أكثر من قناة للصوت ،وذلك بالإضافة إلى عمليات عديدة تستخدم فى المونتاج والمكساج ، وتعتمد على تكنولوجيا معقدة تقوم بنقل أجزاء من الصورة أو الصوت لعمل المونتاج عليها مثل أجهزة «التليسين» التى تنقل صورة الفيلم السينمائى إلى شريط أو إلى وحدات البث التليفزيونى المباشر . وهناك أيضًا جهاز «الكونتلا» المتخصص فى الحيل التليفزيونية الحديثة ، والذى يعتمد على الكومبيوتر فى مزج صورة بأخرى ، أو قلب الصورة أو إزاحتها أو دورانها أو كتابة أشياء مفرغة عليها . وطاقة هذا الجهاز تصل إلى عمل أكثر من خمسمائة حيلة تليفزيونية على شريط الصورة.

وعند إتمام عملية المونتاج والمكساج ، يصبح شريط الفيديو جاهزًا للعرض التليفزيونى . وهذا يعنى أن عمل المخرج يستمر من بداية البرنامج أو الفيلم حتى نهايته سواء بالاشتراك أو الإشراف أو التوجيه أو الإخراج أو التفسير أو الشرح أو التحليل ، فى كل مرحلة من مراحل العمل التليفزيونى . فهو المايسترو أو القائد الذى يوجه ويرشد كل العاملين من فنانين وفنيين لا يرون فى العمل سوى تخصص كل واحد فيهم ، أما هو فيرى العمل فى تفاصيله الجزئية وفى هيئته الكلية فى آن واحد؛ أى أنه يمسك بكل الخيوط بين أصابعه ، ويضع يده على كل مسارات العمل بحيث يتجنب كل مظاهر التصادم والنشاز والإطالة والضعف والتكرار وكل ما من شأنه إضعاف حيوية العمل وإيقاعه المتدفق. فالمخرج هو محور العمل ، ولا يستطيع أحد أعضاء فريق العمل أن يتعامل مع الآخرين إلا من خلاله لأنه يرى ويعرف ما لا يستطيع الآخرون أن يروه وأن يعرفوه ، لأن كل شىء فى البرنامج أو الفيلم هو مسئوليته فى النهاية ، لأنه الخبير والواعى بكل مفرداته . فمثلاً لا

يستطيع المصور أن يشرع فى التصوير أو أن يحرك الكاميرا إلا تحت إشرافه وتوجيهه، وكذلك مهندس المناظر الذى لابد أن يستشيره قبل قيامه بتصميمها وتنفيذها، حتى يمكن الحصول على أفضل تأثير ممكن لدى المشاهدين .

ويملك المخرجون الكبار حسًا تشكيليًا عاليًا، بل إن بعضهم أبدع فى الفن التشكيلى بالفعل . ويتجلى هذا الحس التشكيلى فى مجالى التصوير وهندسة المناظر سواء بالنسبة للتكوين الثابت أو التكوين المتحرك. فمن المعروف أن التكوين الجمالى يتمثل فى ترتيب العناصر المصورة فى وحدة مترابطة ذات كيان متناسق ، ولها شخصية متميزة تمزج المعنى بالجمال . وتبدأ عملية التكوين مع بداية تحديد مواقع الشخصيات ومعها قطع الأثاث والديكور والمناظر الخلفية ، أى رسم الحركة الدرامية والشكل الفنى فى توليفة تجذب انتباه المشاهدين وتربطهم بالأحداث والشخصيات. لكن تشكيل الكادر أعقد وأصعب من تشكيل اللوحة التى يبدعها فنان بمفرده ، لأن الكادر التليفزيونى أو السينمائى يحتاج إلى حسابات رياضية واعتبارات هندسية تساعد المخرج والمصور ومهندس المناظر فى الحصول على التكوين المطلوب. ولا ترجع الصعوبة فى تكوين الصورة المتحركة إلى شكل الناس والأشياء، وإنما ترجع إلى الشكل الذى تأخذه الحركة ، فقد تخرج لقطة ما عن كل قواعد التكوين المتعارف عليها ومع ذلك تجذب عين المشاهد للشخصية أو الجسم الأساسى الموجود فى اللقطة عن طريق الحركة أو الصوت . وقد يكون التكوين الثابت جميلاً ثم يتحول إلى فوضى لا معنى لها عندما تتحرك الشخصيات أو الأشياء ، أو عندما تتحرك الكاميرا .

لكن هذا لا يعنى ألا يهتم المخرج بالتكوين المتسق والجميل ، وأن يترك للحركة والحوار مهمة جذب انتباه المشاهدين ، إذ لابد من تطبيق قواعد التكوين الجيد كلما أمكن ذلك ، حتى يصبح الكادر مريحًا للعين في كل وقت، من خلال

حركة الشخصيات أو الكاميرا أو حركتهما معًا ، ومن خلال التوظيف الجمالى للخطوط والأشكال والكتل والفراغات ، بصفتها العناصر الأساسية للتكوين والتى تملك لغة إنسانية وعالمية تكاد تثير فى داخل المشاهدين استجابات وجدانية وعقلية متشابهة إلى حد كبير بصرف النظر عن اختلاف الزمان أو المكان، إذ إن لها دلالات رمزية وإيحاءات جمالية تتعامل مع العين البشرية مباشرة ، وهذه العين هى المدخل الرئيسى لكل المشاعر والأفكار التى تنتاب المشاهد فى مواجهة التكوين الجمالى .

بالنسبة للخطوط مثلاً ، تستطيع عين المشاهد أن تسير فى خط مائل عندما تتابع صعود طائرة ، أو فى خط رأسى يحدده مسار صاروخ منطلق . وهذا يعنى أن خط التكوين لا يصدر عن خطوط تضاريس الأجسام الواقعية المادية فحسب ، بل يصدر أيضًا عن خطوط الاتصال التى تترتب على حركة العين. فالخطوط هى علاقات ديناميكية متحركة وليست مجرد تضاريس استاتيكية ثابتة للأجسام المرئية. ولذلك يحتاج توظيفها إلى حساسية جمالية عالية تستطيع أن تنقل المعنى والإحساس المنشودين إلى عين المشاهد . فمن المحاذير التى يجب تجنبها ، تقسيم الخطوط للصورة إلى أجزاء متساوية لأن هذا التقسيم يضعف فاعليتها إلى حد كبير، ويقضى على الوحدة العضوية لتكوينها . ولذلك يجب ألا يكون هناك خط رأسى أو أفقى واضح فى مركز الصورة ، كما يجب ألا تقسم الصورة إلى نصفين متساويين بخط مائل ، يحدده سفح جبل مثلاً يمتد من أحد الأركان إلى الركن المقابل له .

وتنقسم الخطوط إلى نوعين : خطوط فعلية مرئية ترسم حدود الأجسام والأشياء التى يحتوى عليها التكوين، وخطوط وهمية خيالية فى فراغ التكوين. فالخطوط الفعلية المرئية تحدد المساحات التى يحلتها الناس والمبانى والأشجار

والعربات فى التكوين ، وهى إما مستقيمة أو منحنية ، رأسية أو أفقية ، مائلة أو متدرجة ... إلخ. أما الخطوط الوهمية الخيالية فهى تلك التى تتصورها العين فى الفراغ عندما تتابع حركة داخل التكوين ، وتصبح بمثابة علاقات أو خطوط اتصال تربط فيما بين النقط التى تشكل هذه الحركة . ويمكن لهذه النقط الوهمية أو الخطوط الخيالية أن تكون ذات تأثير أقوى وأعمق من الخطوط الفعلية المرئية. ذلك أن أثر البصيرة أعمق من أثر البصر فى أحيان كثيرة. ويعتمد التكوين على هذين النوعين من الخطوط التى تؤثر على بعضها البعض بحكم التفاعل الجارى والمستمر فيما بينها. ووظيفة كل خط رهن بوظائف الخطوط الأخرى ، فعلية كانت أم وهمية، فمثلاً فى حالة وجود خطوط أفقية طويلة تحدث إحساسًا بالرتابة، يمكن تأكيدها وفى الوقت نفسه التخلص من هذا الإحساس ، بإضافة خطوط رأسية قصيرة متعامدة عليها ، وهكذا .

والخطوط مرتبطة ارتباطًا عضويًا بالأشكال التى تدرك الأجسام والأشياء عن طريقها . فكل جسم من الأجسام سواء أكان طبيعيًا أم مصنوعًا له شكله الخاص الذى يميزه ، ومن السهل على العين البشرية أن تتعرف على أشكال الأجسام المادية وتميزها ، ولكن ليس من السهل عليها دائمًا أن تتعرف على الأشكال التى تتصورها حركة عين المشاهد فى انتقالاتها من جسم لآخر ، لأن وجود عدة أجسام مادية فى مكان ما يظهر العديد من الأشكال التجريدية المختلفة التى لا وجود لها إلا فى أذهان المشاهدين وحدهم. إن هناك مفردات شكلية عامة يعرفها المخرجون والمصورون ومهندسو المناظر والفنانون التشكيليون ، ويتعاملون بها كلغة تشكيلية لا تعبر عن الأشكال المسطحة ذات البعدين فحسب ، بل تعبر أيضًا عن العمق الممتد من خلفية الصورة إلى مقدمتها . وهذه المفردات تتمثل فى الأشكال التكوينية المثلثة والدائرية وحرف «L» ، المستمدة من الأشكال الطبيعية الموجودة فى التكوين.

فالشكل المثلث يوحى بالقوة والرسوخ والثبات والصلابة التى تميز تكوين الهرم . وهذا الرسوخ نتيجة للقاعدة العريضة التى تتميز بها الجبال الرواسى التى هى فى الواقع عبارة عن سلسلة من المثلثات . والمثلث كمفردة تشكيلية يعبر بلغته عن الشخصية الهامة التى يبرزها ، بحيث يجعلها أكثر ارتفاعًا وشموخًا . كما يمكن استخدام المثلث المقلوب للحصول على تكوين فعال يوحى بتوازن دقيق أو حرج يمكن أن يثير القلق داخل المشاهد . أما الشكل الدائرى أو البيضاوى فى التكوين فيقصد به الاحتفاظ بانتباه المشاهد الذى يطوف بعينه داخله ولا يسمح له بالشرود خارج إطاره . وفى البرامج الإخبارية التى تغطى المؤتمرات والمفاوضات يركز المخرج والمصور على المائدة المستديرة أو البيضاوية حتى لا يشرد المشاهد بعيدًا عن كلمات المشتركين فيها . أما الشكل الذى يتخذ صورة حرف «L» ، فهو يمد التكوين بأشكال مرنة تعتمد على قاعدة ينهض عليها جسم عمودى فى وحدة لا تنفصم . وكثيرًا ما يستخدم هذا الشكل فى التكوين الذى يحتوى على مناظر طبيعية ، وفى اللقطات العامة كطريق يمتد بعرض أحد جوانب الصورة مع بناء عال يرتفع عموديًا عليه . كما يمكن للمخرج أن يشكل حرف «L» من خلال شخصية واحدة تقف على الأرض ... إلخ .

أما الكتل فتعانى كثيرًا من الخلط بينها وبين الخطوط والأشكال ، بحيث تستخدم هذه محل تلك . ولكى لا يحدث هذا الخلط فإننا نعرف الكتلة بأنها الوزن الصورى للجسم و المساحة أو الشخصية أو المجموعة المكونة من عناصر الخطوط والأشكال . فالخطوط تحدد الحيز المكانى الذى يشغله الموضوع فى الفراغ ، والأشكال تجسد المستويات المادية وتبلور المستويات المجردة على حد سواء. أما الكتلة المكونة من عدة عناصر مختلفة فتزداد قوة كلما كانت هذه العناصر مرتبطة معًا فى مجموعة واحدة متماسكة . كذلك تزداد الكتلة قوة إذا ما انفصلت عن

خلفيتها بحيث يتضح التباين بينهما من خلال الضوء واللون . فالكتلة تبرز على أرضية مضيئة أو العكس من خلال التقابل بينهما ، وهذه هى أبجديات التعبير التشكيلى لتأكيد الموضوع وعزل الشخصية أو الجسم بعيدًا عن الخلفية . ومن أساسيات التكوين أيضًا أن الكتلة الضخمة تسيطر على المنظر إذا ما وضعت فى مقابلها كتلة أو أكثر من الكتل الصغيرة ، كما يؤدى اللون الغالب على مساحة كبيرة إلى إيجاد ما يسمى بتأثير الكتل اللونية على ما عداها من الكتل الأخرى فى التكوين .

وتتفوق الصورة التليفزيونية على اللوحة التشكيلية الثابتة فى أنها لا توحى بالحركة فحسب بل تصور الحركة نفسها بالفعل ، ولذلك فهى تمثل عنصرًا فى غاية الأهمية فى التصوير أو الإخراج التليفزيونى ، وخاصة أنها تتميز بخصائص نفسية وجمالية يمكن أن تجسد وتترجم مختلف الإيحاءات الشكلية والدلالات الشعورية واللاشعورية . ومفردات الحركة ودلالاتها مرتبطة باتجاهاتها وأشكالها ، فمثلاً تمنح الحركة من اليمين إلى اليسار قوة درامية لإحساس المشاهد أن القوة تنبع من يده اليمنى ، والحركة الرأسية الصاعدة لأعلى تعبر عن التحرر من الوزن والمادة مثل انطلاق الصاروخ أو انفجار البركان ، كما تعبر الحركة الرأسية الهابطة لأسفل عن الثقل والخطورة والقوة الساحقة مثل الانهيارات الجبلية أو ضربات المطرقة على السندان . أما الحركة المائلة فتوحى بالصراع الدرامى لأن الشد والجذب داخلها أقوى من غيرها ، فهى زاخرة بالقوة المعارضة والضغط والطاقة الفعالة. وتتعدد دلالات الحركات ومعانيها فتعبر الحركة المتعرجة عن توقع مفاجأة أو خطورة كامنة عند أحد التعرجات ، فى حين توحى الحركة البندولية المترددة بالإحساس بالرتابة والآلية والنمطية والضيق ، أما تدفق الحركة بسلاسة وقوة فيوحى بالحيوية والمرونة والاستمرارية ... إلخ.

وكل هذه الخطوط والأشكال والكتل والحركات لا تكتسب معناها أو تتفاعل مع بعضها البعض إلا داخل إطار يكمل تكوين الصورة ويبرزها ويمنحها معنى إضافيًا . وهذا الإطار يختلف عن إطار اللوحة التشكيلية الثابتة الذى يحيط بها من كل جانب ، لأن الإطار فى الصورة التليفزيونية يمكن أن يكون أحد العناصر المصورة فى مقدمة الصورة ، وقد يحيط بالصورة كلها أو بجزء منها . ومعانى هذا الإطار ودلالاته تختلف وتتعدد بتعدد الصور التى يستخدم فيها ، فمثلاً إذا أراد المخرج أن يجعل من جناح طائرة نقل عسكرية مع جسمها الذى لا يزال رابضًا على الأرض ، إطارًا لمجموعة من الجنود يحملون أسلحتهم وحقائبهم وهم يتقدمون نحو الطائرة ، فإن هذا الإطار المحيط بهم يعنى على الفور انتقالهم إلى مكان بعيد لمهمة عسكرية عاجلة . وهذا الإطار يستخدم بكثرة فى الأفلام الإخبارية التى تغطى تحركات الجنود إلى المناطق المشتعلة بالمعارك ... إلخ.

هذا عن الإطار الثابت أما عن الإطار المتحرك فيعبر بقوة عن الحالة النفسية التى تمر بها الشخصيات والتى يمكن أن تنتقل بدورها إلى جمهور المشاهدين. فمثلاً إذا وضعت الكاميرا داخل سيارة تعبر أحد الأنفاق ، فإن دخولها إلى النفق يضيق من الحيز المكانى للإطار مما يعطى إحساسًا بالضغط والضيق ، لكن عند خروج السيارة من النفق فإن الحيز المكانى للإطار يتسع فيوحى بالانفراج ورفع الثقل النفسى مع الاتساع التدريجى للفتحة وتكشف المزيد من المنظور الخارجى.

أما القاعدة العامة التى تحكم التكوين الجمالى المتسق ، فيمكن اختصارها فى كلمة واحدة وهى البساطة ، ذلك أن التكوين المعقد أو المزدحم يمكن أن يفقد أثره الفعال فى المشاهدين حتى لو كان يتبع كل قواعد التكوين المتسق ، لأن العين يمكن أن تصاب بالتخمة أو عسر الهضم مثل المعدة تمامًا ، ومتى شعرت بالإجهاد والضيق فإنها سرعان ما تصرف النظر عما تتابعه . أما التكوين البسيط السلس فهو

التكوين الاقتصادى الذى لا يستخدم من الخطوط والأشكال والكتل والحركات إلا كل ما هو ضرورى ووظيفى ، ولا يشمل سوى مركز ثقل أو أهمية واحدة ، يتمحور ويتفاعل معه وحوله ، ويتميز بشخصية متبلورة وأسلوب موحد يحقق التكامل بين زاوية الكاميرا والإضاءة . كما يستحيل تحريك أو رفع أى شىء من مكانه بالصورة دون القضاء على فاعليتها ومعناها طالما أن له ضرورة ووظيفة فى التكوين ، أما العنصر الذى لا أهمية له ولا وظيفة فى الصورة فإنه يأخذ جانبًا من انتباه المشاهد وتركيزه دون مبرر ، ويمكن أن يشتت انتباهه بعيدًا عن مركز الثقل الأساسى أو المعنى المحورى للتكوين . لذلك فإن المخرج الواعى بجماليات التكوين ودلالاته الفكرية يحرص دائمًا على ألا يسمح بوجود أكثر من مركز أهمية أو جذب أو ثقل واحد داخل الكادر فى وقت واحد ، كما يحرص على تخطيط حركة الشخصيات أو المعدات أو العربات داخل الكادر بحيث تتحرك كل عناصر الكادر فى مسارها الصحيح دون إعاقة أو تعارض .

ويصعب حصر كل أساسيات الإخراج التليفزيونى ومفرداته التى تمنح المخرج إمكانات جمالية وطاقات تعبيرية لا تحد ، مثل أحجام اللقطات وأنواعها ، وزوايا التصوير الموضوعية ، والذاتية ، والمأخوذة من وجهة نظر شخصية معينة ، والمستوية الأفقية ، والعالية ، والمنخفضة ، والمائلة ، وتحريك الكاميرا لأسباب مادية واقعية ، أو جمالية ، أو درامية ، والحركة الداخلية للكاميرا المعروفة «بالزوم» ، والحركة الأفقية حول المحور الرأسى للكاميرا (پان) ، والحركة الرأسية حول المحور الأفقى للكاميرا (تلت) ، وحركة حامل الكاميرا إما للأمام والخلف (دوللى) ، وأما لليمين واليسار (تراك) . وكذلك مفردات الإضاءة والديكور ، كلها تقدم لغة بصرية خصبة وثرية، تتيح للمخرج أن يعبر ما شاء له التعبير الفنى عن أية موضوعات إخبارية أو تسجيلية ، أو أية مضامين درامية أو قصصية. ومن هنا كانت الانطلاقات العملاقة

التى حققها التليفزيون سواء فى مجالات العمل الصحفى والإعلامى بصفة خاصة أو مجالات الإبداع الدرامى والفنى بصفة عامة ، وأصبح يشكل تحديًا مستمرًا ومتجددًا لكل من الصحيفة والراديو اللذين انطلقا بدوريهما إلى آفاق جديدة من التطور التكنولوجى ، وهى كلها تحديات وانطلاقات لصالح جمهور القراء والمستمعين والمشاهدين .

